

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

SIBELE PAULINO

EM *TRÓP(IC)OS*, DE ROBERT MÜLLER, UMA GEOGRAFIA

CURITIBA
2016

SIBELE PAULINO

EM *TRÓP(IC)OS*, DE ROBERT MÜLLER, UMA GEOGRAFIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho e coorientadora: Prof. Dra. Ruth Bohunovski

**CURITIBA
2016**

Paulino, Sibeles

Em tróp(ic)os, de Robert Müller, uma geografia / Sibeles Paulino. – Curitiba, 2016.

317 f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Orientador: Sylvio Fausto Gil Filho

Coorientadora: Ruth Bohunovski

Bibliografia: p.303-317

1. Geografia na literatura. 2. Geografia - Filosofia. I. Gil Filho, Sylvio Fausto. II. Bohunovski, Ruth. III. Título.

CDD 910.01



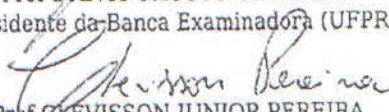
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS DA TERRA
Programa de Pós Graduação em GEOGRAFIA
Código CAPES: 40001016035P1


ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TESE PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM GEOGRAFIA

No dia quinze de Agosto de dois mil e dezesseis às 14:30 horas, na sala Sala 109, Av. Cel. Francisco H dos Santos, 100, do Setor de CIÊNCIAS DA TERRA da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **SIBELE PAULINO** para a Defesa Pública de sua Tese intitulada: **"EM TRÓP(IC)OS, DE ROBERT MÜLLER, UMA GEOGRAFIA."** A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SYLVIO FAUSTO GIL FILHO (UFPR), CLEISSON JUNIOR PEREIRA (UNIANDRADE), EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR (UNICAMP), GERSON ROBERTO NEUMANN (UFRGS), ZAMA CAIXETA NASCENTES (UTFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou que os presentes e a doutoranda deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SYLVIO FAUSTO GIL FILHO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 15 de Agosto de 2016.


Prof SYLVIO FAUSTO GIL FILHO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


Prof CLEISSON JUNIOR PEREIRA
Avaliador Externo (UNIANDRADE)


Prof ZAMA CAIXETA NASCENTES
Avaliador Externo (UTFPR)


Prof GERSON ROBERTO NEUMANN
Avaliador Externo (UFRGS)


Prof EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR
Avaliador Externo (UNICAMP)




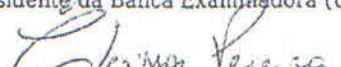
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS DA TERRA
Programa de Pós Graduação em GEOGRAFIA
Código CAPES: 40001016035P1


TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **SIBELE PAULINO**, intitulada: "**EM TRÓP(IC)OS, DE ROBERT MÜLLER, UMA GEOGRAFIA.**", após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação.

Curitiba, 15 de Agosto de 2016.


Prof SYLVIO FAUSTO GIL FILHO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


Prof CLEVISSON JUNIOR PEREIRA
Avaliador Externo (UNIANDRADE)


Prof ZAMA CALXETA NASCENTES
Avaliador Externo (UTFPR)


Prof GERSON ROBERTO NEUMANN
Avaliador Externo (UFRGS)


Prof EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR
Avaliador Externo (UNICAMP)

*Dedico esta tese a todos que praticam o Bem e que, por isso, com coragem
enfrentam um árduo caminho de injustiça*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Universidade Federal do Paraná por ter me abrigado como estudante de graduação e pós-graduação durante 15 anos, às suas funcionárias da limpeza, vigilantes, porteiros, secretárias e secretários, professoras e professores com as/os quais convivi.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Ministério da Educação) pela bolsa concedida no Brasil e no exterior; ao Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) pela parceria com a CAPES de meu doutorado sanduíche; à Universidade de Potsdam, especialmente à equipe do Welcome Center; à casa de pesquisadores estrangeiros (IBZ-Potsdam), especialmente à Eva; ao apoio inestimável da equipe da impressionante Biblioteca Pública de Berlim (“Staabi”).

Agradeço ao prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho pela orientação e apoio aos meus projetos ao longo do doutorado; à prof. Dra. Ruth Bohunovski pela coorientação; ao prof. Dr. Wolf-Dietrich Sahr pela porta de entrada no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR; à Adriana Cristina Oliveira e ao Luis Carlos Zem, secretários da PPG Geografia, pela competência e simpatia; às colegas e aos colegas ao longo desses anos pelo aprendizado que me proporcionaram.

Aos professores Dr. Eduardo Marandola (UNICAMP) e Dr. Willi Bolle (USP) pelos comentários e conselhos valiosos durante a qualificação.

Ao prof. Dr. Ottmar Ette, meu orientador na Alemanha, especialmente pelo apoio à minha ida ao seu país; ao prof. Dr. Christian Möckel pelo que aprendi sobre Cassirer, seja na disciplina ofertada na Universidade Humboldt (Berlim), seja pela participação no Grupo de Trabalho Ernst Cassirer, também coordenado pela prof. Dra. Martina Plümacher (TU Berlim), a quem agradeço igualmente.

Aos meus pais pelo apoio na organização da vida prática, mas especialmente por cuidarem de Anneke, e à Tassia e ao Tiago, por cuidarem de Pagu, quando de minha ausência para a pesquisa no exterior; à Pagu e à Anneke por trazerem mais luz e amor à minha vida; à “Tia” Neuza, a quem sempre vou dever meu percurso formativo.

A José Luiz de Carvalho, Mariel Corrêa Martins Rubim Graça, Danielle Guizzo Archela e Flávio Henrique Soethe pelos pequenos grandes detalhes da fase de conclusão da tese.

Por fim, e não menos importante, ao Paulo por ser responsável por toda minha trajetória acadêmica, desde o aprendizado do alemão, até mesmo esta tese, fica aqui registrada minha dívida com ele e eterna gratidão; ao inestimável apoio público, representado por milhões de pessoas, desde as contribuintes, até as idealizadoras de mecanismos que procuram elevar o nível de nossa ciência, tecnologia e ensino, agradeço a imensa generosidade.

RESUMO

A presente tese centra-se no romance *Tropen. Der Mythos der Reise* [Tróp(ic)os. O mito da viagem] (1915), do escritor austríaco Robert Müller (1887-1924). A duplicidade do título – trópicos e tropo (gr. trópos) – fundamenta o diálogo interdisciplinar aqui proposto, entre elemento geográfico e a linguagem em seu sentido metafórico. Entretanto, o objetivo principal é descrever e analisar a geografia mülleriana observada no referido romance a partir do espaço mítico que aí se pressupõe. Primeiro, foram necessárias uma apresentação sobre a vida e o conjunto da obra de Müller, bem como uma extensa apresentação crítica do romance, dada a ausência de traduções, e a explanação de caráter histórico-geográfico que conforma a aqui chamada espacialidade contextual do romance. Em seguida, a devida compreensão de abordagem literária, a relação entre espaço e literatura nos estudos literários e o estado da arte em dado conjunto de pesquisas sobre o diálogo entre literatura e geografia alinhavam a questão da pesquisa que ampara o objetivo principal. Dados referenciais, devidamente identificados também com ajuda do capítulo anterior, sobrepõem no romance o elemento primitivo, que defendemos constituir o elemento mítico. A linguagem, na relação intrínseca com tal elemento, conforma o espaço mítico, alvo de uma viagem mítica a emular o universo pré-linguístico ou do caos das impressões. Esse painel, delineado então pelo mito e pela linguagem, leva ao diálogo profícuo com a filosofia de Ernst Cassirer (1874-1945). O resultado é não só uma hermenêutica do romance de Müller a interpretá-lo como uma geografia possível, é também a proposição metodológica do diálogo interdisciplinar ora em foco que leva em conta elementos filosóficos que, por seu turno, tornam geografia e literatura mais próximas do que querem suas respectivas delimitações disciplinares e institucionais.

Palavras-chave: Robert Müller, literatura expressionista, Ernst Cassirer, formas simbólicas, literatura e geografia

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Dissertation behandelt den Roman *Tropen. Der Mythos der Reise* (1915) des österreichischen Schriftstellers Robert Müller (1887-1924). Die Doppeldeutigkeit des Titels – Tropen als stilistischer Ausdruck und geographische Markierung – erklärt den hier vorgeschlagenen interdisziplinären Dialog zwischen dem geographischen Element und der Sprache im metaphorischen Sinne. Das Hauptziel ist, die Geographie des oben erwähnten Romanes zu beschreiben und zu analysieren, die sich vom dort vorausgesetzten mythischen Raum ablesen lässt. Die Arbeit beginnt mit einer Vorstellung von Leben und Werk des Autors und – da es keine Übersetzung der Müllerschen Texte gibt – mit einer umfassenden kritischen Zusammenfassung des Romans, sowie einer historisch-geographischen Erläuterung, die die so genannte kontextuelle Spazialität im Roman bildet. Dann wird die Forschungsfrage ausgehend vom Verständnis des literarischen Ansatzes, der Beziehung zwischen Raum und Literatur in der Literaturwissenschaft und dem *State of the Art* des Dialoges zwischen Literatur und Geographie von einer Reihe von wissenschaftlichen Veröffentlichungen behandelt. Bezüge zur Wirklichkeit, die sich mithilfe des vorhergehenden Kapitels identifizieren lassen, heben im Roman das primitive Element, das hier das mythische bildet, hervor. Die Sprache und ihre enge Verknüpfung mit diesem Element gestalten den mythischen Raum, eigentlich das Ziel einer mythischen Reise, die die vorsprachliche Welt oder diejenige des Chaos der Eindrücke darstellt. Dieses vom Mythos und von der Sprache entworfene Szenario führt zu einem fruchtbaren Dialog mit der Philosophie Ernst Cassirers (1874-1945). Das Ergebnis ist nicht nur eine Hermeneutik von *Tropen*, die den Roman als eine mögliche Geographie interpretiert, sondern auch die methodologische Proposition des hier in Frage stehenden interdisziplinären Dialogs, die philosophische Elemente in Betracht zieht, die ihrerseits Geographie und Literatur einander näher bringen über die jeweiligen disziplinären und institutionellen Grenzen hinaus.

Schlüsselwörter: Robert Müller, Literatur des Expressionismus, Ernst Cassirer, symbolische Formen, Literatur und Geographie

ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on the novel *Tropen. Der Mythos der Reise* [Tropics. The myth of the travel] (1915), by the Austrian writer Robert Müller (1887-1924). The duplicity of the title – meaning both “tropic” (singular) and “tropo” (plural) in German – is the basis of the interdisciplinary dialog suggested here between geographical aspects and language in a metaphorical sense. The main goal, however, is to describe and analyze the Müllerian geography observed in his novel by presupposing its mythical space. First, we contextualize Müller’s life and work at the same time we present a long critical description of his novel – mainly due to the lack of translations of his work –, besides introducing a historical and geographical explanation addressed by us as “contextual spatiality of the novel”. Further, the research question that supports the main goal is pursued by the appropriate comprehension of the literary approach, i.e. the relation between space and literature in literary studies and the state of art of the dialog between literature and geography based on a certain amount of researches. Referentialities – also identified with the aid of the previous chapter – emphasize the primitive element in Müller’s novel that constitute the mythical element. Language, interwoven with this element, shapes the mythical space, which is the goal of a mythical travel that emulates the prelinguistic universe, or the universe of the impressions chaos. This scenario, which is traced by mythos and language, leads to a productive dialogue with Ernst Cassirer’s philosophy. The result from such dialogue is not only a hermeneutic of Müller’s *Tropics*, in which his novel is seen as a possible geography, but also a methodological proposition for the interdisciplinary dialogue emphasized throughout this study, which takes in account the philosophical elements that acknowledge the connections between geography and literature beyond their simple disciplinary and institutional delimitation.

Keywords: Robert Müller, literary expressionism, Ernst Cassirer, symbolic forms, literature and geography

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 <i>TRÓP(IC)OS</i>: UM ROMANCE DE ROBERT MÜLLER DA VIENA DO COMEÇO DO SÉCULO XX	17
2.1 DO AUTOR ROBERT MÜLLER: VIDA E OBRA	17
2.2 DA VIENA DO COMEÇO DO SÉCULO XX: ESPACIALIDADE CONTEXTUAL DE <i>TRÓP(IC)OS</i>	26
2.3 <i>TRÓP(IC)OS</i> : UMA APRESENTAÇÃO CRÍTICA	62
3 GEOGRAFIA E LITERATURA: DE(S)MARCAÇÕES	126
3.1 DA LITERATURA	126
3.2 DA QUESTÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA E NOS ESTUDOS LITERÁRIOS	136
3.3 DO DIÁLOGO ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA: ESTADO DA ARTE	147
3.4 A QUESTÃO DA PESQUISA	180
4 O MITO E A LINGUAGEM EM <i>TRÓP(IC)OS</i>, DE ROBERT MÜLLER	185
4.1 O ELEMENTO PRIMITIVO: ZOOS HUMANOS, COLONIALISMO, CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS, EXOTISMO E ETNOGRAFIA	186
4.2 <i>TROPEN ALS TROPUS</i> , TRÓPICOS COMO TROPO: O PAPEL DA LINGUAGEM NO ROMANCE DE MÜLLER E EM SUA DOUTRINA DAS DIMENSÕES	222
5 EM <i>TRÓP(IC)OS</i>, UMA GEOGRAFIA SIMBÓLICA	251
5.1 ERNST CASSIRER: VIDA E FILOSOFIA	253
5.2 FILOSOFIA DAS FORMAS SIMBÓLICAS: ANTECEDENTES E CARACTERIZAÇÃO	266
5.3 GEOGRAFIA MÜLLERIANA: A VOLTA AO ESPAÇO MÍTICO	279
6 CONCLUSÃO	298
REFERÊNCIAS	303

1 INTRODUÇÃO

A presente tese tem como objeto um romance publicado em 1915, pelo vienense Robert Müller, *Tróp(ic)os. O mito da viagem*. Nenhuma publicação do escritor foi traduzida até hoje. Sua fortuna crítica, entretanto, vem se intensificando há mais ou menos uma década. Pesquisar literatura no âmbito da ciência geográfica também é um foco que vem aumentando nos últimos tempos, porém não é majoritário em abordagens culturais da geografia. O desafio que se colocou para o projeto de doutorado de onde resultou esta tese é duplo: o de tornar o objeto conhecido e expô-lo de modo a promover parâmetros para qualquer avaliação ou recepção da pesquisa e o de realizar uma pesquisa no âmbito de diálogo entre disciplinas, respeitando parâmetros de abordagem e a natureza de ambas. Desse modo, o resultado apresentado aqui é mais complexo que a identificação de uma metodologia geográfica sobre o texto literário ou sua mera interpretação.

Fez-se necessária uma apresentação, a mais completa e pertinente possível, do contexto histórico-geográfico da produção de Robert Müller, em especial de seu grande romance *Tróp(ic)os*, o que acabamos por denominar aqui de espacialidade contextual, porque já aí tem-se em vista esboçar os primeiros contornos, o pano de fundo, de uma geografia identificada no romance. Os aspectos históricos são inevitáveis, pois permitem o quadro necessário de onde surgiu a obra mülleriana. A compreensão que se tem aqui de literatura leva em conta sua natureza subjetiva, ou seja, um texto literário não é visto como um objeto manipulável: ele se faz na complexidade da linguagem, em proposições já de antemão de recortes do mundo referencial (e não só da pesquisadora ou do pesquisador) e possui seu próprio discurso. Os capítulos 2 e 3 norteiam-se por questões que nasceram desse cenário: quem foi Robert Müller e qual/como é sua obra; em que medida pode-se depreender da espacialidade contextual sobretudo a influência da Viena da virada do século XIX para o XX, um período peculiar da modernidade na história da cultura ocidental; como expor de forma apropriada o romance *Tróp(ic)os* tendo em vista não só a ausência de tradução, como sua marcada complexidade; como entender literatura em pesquisa geográfica; quais elementos nos estudos literários permitem essa ponte e o que se pode depreender e concluir desse diálogo no que foi feito até então em prol desta pesquisa.

Dada a natureza da literatura, como dito há pouco, e a trama complexificada que se criou diante de tais questionamentos, um aporte teórico, contexto e objeto não foram abordados de maneira rigidamente delimitada e separada, o romance de Müller a todo momento norteou a estrutura. Por conta disso, a espacialidade contextual deu-se antes da apresentação crítica do romance para trazer mais clareza à compreensão da leitora e do leitor, já que o próprio texto, com seu estilo fragmentado e seu pertencimento à vanguarda, assim o pede. Da mesma forma o estado da arte do diálogo entre geografia e literatura veio antes da questão da pesquisa por dois motivos: para contribuir com uma esquematização dessa questão – mesmo que isso mereça um trabalho de maior fôlego, julgamos nossa contribuição necessária – e para deixarmos claro qual aporte teórico, corrente filosófica ou abordagem não são o nosso foco. É preciso ler esse capítulo com isso em mente. O que nos foi necessário, expusemos claramente. Nesses primeiros capítulos o movimento é, então, do geral para o particular.

O primeiro capítulo possui três frentes. A primeira delas é sobre a vida e obra do autor. O número significativo de suas publicações, sua atuação intelectual, como na participação em sociedades literárias, muitos periódicos e na imprensa militar durante a Primeira Guerra Mundial; o apoio a colegas; a inserção profunda em debates de sua época (muito fortemente questões geopolíticas, crescimento das metrópoles e atuação socioeconômica e cultural dos *países* de língua alemã) e com uma obra literária marcada pela influência de discursos e temas filosóficos e científicos tornam multifaceta e rica a recepção do escritor Robert Müller e de sua produção. A segunda frente, a espacialidade contextual, ressalta um período efervescente de produção intelectual e desenvolvimento urbano da Viena da virada do século XIX para o XX, o que leva a um quadro de per si transdisciplinar. Novas mídias, tecnologia e ciência tornavam a intelectualidade alerta às novas possibilidades de criação artística e filosófica, gerando ora sentimentos de nostalgia, ora de apologia à completa inovação (vanguarda). O debate sobre esteticismo e historicismo de um lado, vanguarda e funcionalidade de outro tem sua concretude nas decisões de cunho político como na construção da *Ringstraße*, mas sobretudo nos seus usos e relevância no começo do século XX. Junte-se a isso tensões de caráter étnico e ideológico que fizeram da época menos o preparatório da Primeira Guerra que o porvir dos extremismos fascistas (donde muitas vezes a caracterização de Müller como protofascista e o seu consequente esquecimento durante muito tempo).

A Viena, com sua monarquia, ainda fazia conviver mitos imperiais e *glamour* (hoje ainda persiste a imagem de Sissi) com a visão crítico-racional de mundo. A espacialidade interna da narrativa do romance de Müller reflete, fragmentariamente, a espacialidade externa que o influenciou. Nele, as questões ganham caracterizações mais reflexivas, como na contraposição da cidade à floresta virgem, a partir de uma linguagem contundente, muitas vezes mais próxima da linguagem lógico-argumentativa, e de uma forma marcadamente mais espacial que temporal. Por fim, a terceira frente traz uma apresentação crítica, e não um resumo do romance. O enredo, em linhas gerais, trata de uma expedição pela Amazônia, organizada por europeus e um norte-americano mestiço, em prol da colonização de um local que ao fim não se concretiza. Duas expedições são apresentadas: a que é noticiada no prefácio fictício e a que compreende os 32 capítulos do livro. A segunda é um manuscrito apresentado pelo editor Robert Müller (que escreve o prefácio) e que havia sido deixado por um tal Hans Brandlberger. São quatro as personagens principais da expedição e os indígenas que os acompanham e os que são moradores da aldeia. A apresentação crítica é uma síntese extensa acompanhada de explicações e identificação de certos referenciais de época e de conhecimentos específicos. São destacados elementos como aspectos formais, figurações espaciais e mobilidades, reflexões das personagens sobre suas vivências na viagem (destaque-se o delineamento e exposição da doutrina das dimensões).

Com isso fica estabelecido o romance de Müller não só como objeto, como também fio norteador da estrutura da tese. O capítulo 3, entretanto, volta a pressupostos mais gerais: as delimitações disciplinares. Aí estabeleceram-se três frentes e a questão da pesquisa. A primeira frente refere-se à compreensão de literatura. Eleva-se o discurso literário como voz dentro de uma comunidade de comunicação, ou seja, como se constrói sua visão das espacialidades contextuais. A questão aí colocada é de caráter retórico, quer deixar claro que o texto literário diz algo sobre o mundo com seu aparato formal próprio, não é um espaço de válvula de escape desse mundo ou um mundo fechado em si. Os discursos (literários, filosóficos, geográficos) pressupõem operar uma maior mobilidade do saber e das poéticas, de modo que o que ocorre é uma teia estendida, e não uma focalização precisa que leva a um saber científico absolutamente preciso. Para elucidar: a acepção dupla de *Tróp(ic)os* – região e figura de linguagem (como se pode ver no capítulo 2) – leva a cabo as possibilidades da linguagem e a relativização do espaço

absoluto, por isso torna o romance apto a ser compreendido dentro de uma poética do movimento, como a proposta por Ottmar Ette. A segunda frente do capítulo 3 focaliza a questão do espaço dentro dos estudos literários, promovendo um breve panorama sobre isso. Não é preciso dizer que pressupostos formalistas, que desconsideram o mundo da vida quando do elemento espacial em literatura, são aqui descartados. Espaço literário, além disso, surge da leitura de obras significativas de outras áreas, especialmente da filosofia e da geografia, que justamente questionam suas próprias bases e suas noções de espaço. Para tanto é dado o exemplo, entre outros, de Henri Lefebvre. Assim faz-se a ponte com a terceira frente, o estado da arte do diálogo entre geografia e literatura, colocando em foco sobretudo trabalhos de geógrafos que se voltam a referenciais literários. Trata-se tão somente de um estado da arte, não uma exposição de referências para o desenvolvimento desta tese, ainda que alguns pontos possam coincidir. Não foi feito um trabalho metodológico, com *corpus* designado de antemão, senão uma reunião das principais publicações, sobretudo brasileiras, e exposição de filósofos ou outros intelectuais que respaldaram a maioria do aporte reflexivo desse diálogo nas obras reunidas. Com os resultados mais recentes, observou-se uma atenção maior à natureza da literatura (ela não serve simplesmente de corroboração de marcas territoriais, regionais etc da visão apriorística da ciência geográfica) – isso designa uma postura científico-acadêmica ética – e ao papel do sujeito e sua atuação (também simbólica) no mundo. A literatura, por seu turno, também fez os geógrafos reavaliarem suas práticas dentro de abordagens culturais na disciplina: destacou-se, com o texto literário, ainda mais o papel da linguagem na configuração de formas, práticas e espacialidades.

Até então compôs-se não só o pano de fundo desta pesquisa, como o seu motor, o que delineou ainda mais a hipótese e a posterior corroboração de uma geografia própria do romance de Müller: a questão da pesquisa. Com a devida compreensão de literatura e identificação de pressupostos geográficos pertinentes, bem como com a análise detalhada do romance, constatou-se como objetivo da viagem em *Tróp(ic)os* o retorno ao caos, espécie de visão de mundo *ex negativo*, ou seja, não na identificação de bases e desenvolvimentos intelectuais posteriores, mas no desmanchar das contas de modo a vislumbrar a trama que lhe serviu de base. O espaço dessa geografia é, portanto, o mítico.

O capítulo 4 tem como foco o mito e a linguagem. No primeiro subcapítulo, fez-se uma exposição crítico-hermenêutica das bases referenciais que configuram o elemento primitivo no romance com vistas à caracterização do espaço mítico. Primeiro, demonstrou-se ser recorrente o tema da mitologia na Viena do começo do século XX, especialmente por contrapor-se à certa noção de história. Retomou-se a ideia do discurso literário, porém no seu diálogo com outros discursos, assim, ficou patente que abordar temas etnográficos, coloniais, entre outros, no romance de Müller é mais do que figurar fatos, é tentativa de integrar outros discursos no ambiente literário para conferir-lhe voz autônoma. Além disso, o primitivo como contraposição à cultura europeia marca a presença da questão de alteridade no romance. Com o tema do confronto com o estrangeiro (a partir de referências sobretudo etnográficas e das colônias) a literatura de vanguarda contrapôs-se à assim chamada literatura exótica, que se caracterizava muito mais por projeção da visão europeia sobre o estrangeiro, sobre o alheio. Passados esses aspectos gerais, discorreu-se sobre os seguintes elementos: 1) questão colonial: ela é abstraída, em *Tróp(ic)os*, para o questionamento de ser o alemão apto ou não a ter colônias, qual o seu papel no mundo e como poderiam frutificar suas relações culturais e econômicas com a América do Sul, especialmente com o Brasil; 2) zoológicos humanos: o estrangeiro como objeto de fetiche do homem ocidental acaba por inverter-se: são as três personagens principais que têm esse papel no romance; 3) figuração do Brasil e o americanismo: certas passagens sobre o Brasil ou sobre os brasileiros, bem como a conformação da ascendência de Slim (americano miscigenado) conferem caráter espacial ao elemento primitivo, ou seja, o Brasil transforma-se em referencial pertinente ao mítico e a personagem Slim o seu novo ser humano, aí corrobora-se a metáfora do ambiente primitivo e não o espaço de projeções do europeu; 4) concepções artísticas: da influência da arte primitiva na conformação do elemento estrangeiro nas vanguardas (históricas) e como Müller apropria-se criativamente disso em seu romance; 5) discurso etnográfico: há comprovações de que Müller teria se apoderado de algumas referências a Theodor Koch-Grünberg, mas, mais do que isso, a análise comparativa de discursos de viajantes de antes da instituição da Etnologia proporcionam uma compreensão mais clara do estrangeiro-primitivo em *Tróp(ic)os*; a comparação com Robert Musil, especialmente de sua expressão estado-outro com o fantoplasma, leva à compreensão da relação mais íntima do ser humano com o meio: ou seja, sua

presença em ambiente primitivo, mítico. O segundo subcapítulo do capítulo 4 aponta mais concretamente o diálogo com o filósofo Ernst Cassirer, como é anunciado desde a apresentação crítica do romance, ao delinear dois aspectos importantes para a geografia de *Tróp(ic)os*: o mito e a linguagem. Entretanto, tem como principal objetivo delinear a concepção de espaço mítico primeiro com as ideias apresentadas pelo próprio romance. Retomaram-se aspectos da ciência geográfica que permitem abordagens culturais apropriadas para o diálogo com a literatura, tais como a atenção à linguagem, especialmente à metáfora. No romance, verificou-se, pela aceção dupla de seu título (trópico como tropo), a metáfora de uma viagem mítica como encenação de uma relação subjetiva mítica com o entorno. Contrapôs-se aí o mundo da cultura, do progresso e da mediação, ao mesmo tempo que com isso se observou uma contradição: é pelo *meio* literário que a encenação é possível. A partir disso, a doutrina das dimensões foi resgatada e compreendida segundo a relação entre espírito humano e meio e culminou com a constatação de que o meio literário é a dimensão mais elevada, onde se pode inferir de uma noção geral de espaço as diversas espacialidades, ou seja, as diversas configurações do espaço pela possibilidade da linguagem. Literatura é a metáfora do espaço ou o espaço em estado metafórico, mítico. Sintetizamos o espaço mítico em *Tróp(ic)os* conforme os seguintes aspectos: 1) a simbiose, ou melhor, síntese das personagens Brandlberger e Slim conferem uma noção totalizante do espaço, pois aí não há alteridade, nem objetivação; 2) a figuração material disso é o emaranhado da floresta densa, onde não pode, então, haver mobilidade e interrelacionalidade, e na presença dos animais com seu horizonte estreito; 3) a observação (ferramenta racional) alia-se à sua capacidade de transformação material; 4) o espaço mítico já está arraigado no ser, o mito da viagem é a viagem dentro de si. Diante de tudo isso, constatou-se ser a literatura uma forma simbólica.

Essa constatação adentra o último capítulo, quando se tem a apresentação da filosofia de Ernst Cassirer e sua apropriação devida para não só caracterizar a geografia mülleriana, como elevá-la a uma possível compreensão de geografia em literatura. Nesse capítulo 5, retomamos menções breves a Ernst Cassirer e sua filosofia que foram feitas até então na tese. Resumidamente, elas destacam os seguintes elementos: linguagem, subjetividade, mito, memória (como memorização do signo), objetivação, mediatização e representação. Ainda que tenhamos percorrido sobre alguns aspectos biográficos do filósofo (destaque-se a formação

multidisciplinar e o exílio) e tenhamos localizado suas ideias dentro da filosofia de maneira geral, foram tais elementos que nortearam uma posterior explanação mais específica de sua filosofia. Procurou-se destacar sua leitura crítica do kantianismo para compreender que sua filosofia culminou cada vez mais para a filosofia da cultura, ainda que, com suas formas simbólicas, tenha conferido caráter mais universalizante às suas bases. Esse cenário demonstrou ser produtivo para alicerçar uma geografia no meio literário, ao contrário do que seria escolher entre um método da ciência geográfica ou literária. Na base das formas simbólicas estão a consciência mítica e a linguagem que lhe dá forma. Disso sobressaem-se três aspectos importantes: 1) a pressuposição de um mundo de caos das impressões que as antecede (uma ideia complementada pelo romance *Tróp(ic)os*); 2) o ato representacional alicerça a relação entre o elemento do mundo percebido e o conteúdo espiritual; 3) a forma com que isso se dá Cassirer explica utilizando-se de uma estrutura tríplice: as unidades temporais, espaciais e da conexão objetiva. Com isso completou-se um quadro compreensivo que resgatou os elementos iniciais mencionados no começo do capítulo. Por fim, o terceiro subcapítulo do capítulo 5 amalgama ideias de Cassirer às do romance de Robert Müller, formando um quadro próprio a delinear uma geografia em literatura. Primeiramente, notamos que a noção de progresso presente em *Tróp(ic)os* partilha do discurso sobre cultura e razão humana. Isso remete a Cassirer e a uma geografia de abordagem representacional: a geografia mülleriana é uma forma de representação, a análise geográfica de maneira geral torna-se uma forma simbólica. Assim, expusemos excertos fundamentais do romance que levaram em conta alguns aspectos para a conformação do espaço mítico (ou o mundo do caos das impressões, para usar expressão cassiriana): 1) o corpo e o entorno, de como isso representou o regresso dos sujeitos àquele espaço; 2) antropomorfização das plantas e do meio a reforçar o aspecto 1; 3) a lógica da duplicidade que caracteriza as personagens: como isso afeta a conformação espacial; 4) figuração da trajetória pelo rio e encontro com a floresta como a do primeiro assombro do ser humano diante do ainda inominável; 5) a experiência da caverna como mudança de parâmetros para pensar o espaço.

Seria a geografia do espaço mítico traçada no meio literário uma resposta possível à aporia filosófica de Cassirer de que não se pode chegar ao mundo do caos das impressões? Isso oferece um caminho pertinente à consolidação da pesquisa literária em geografia? Naturalmente que essas são perguntas que se

revelaram após todo o trajeto exposto nesta introdução e que compreendem a hipótese específica desta tese: da configuração de uma geografia mülleriana pelo delineamento de um espaço mítico. As repostas a essas questões, se positivas ou negativas, cerne do conhecimento que se quer propor aqui, serão retomadas na conclusão.

2 TRÓP(IC)OS: UM ROMANCE DE ROBERT MÜLLER DA VIENA DO COMEÇO DO SÉCULO XX

2.1 DO AUTOR ROBERT MÜLLER: VIDA E OBRA

Segundo Günter Helmes, o escritor austríaco Robert Müller legou ao mundo “13 publicações independentes e mais de 500 publicações em aproximadamente 40 jornais e revistas”¹. Dados biográficos precisos sobre ele são esparsos². Günter Helmes também publicou, junto com o já falecido Helmut Kreuzer, *Robert Müller: Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften* [Robert Müller: temas e tendências de seus escritos jornalísticos]³ em 1981 e, em 1990, começou a editar suas obras. Robert Müller nasceu em 1887 e morreu em 1924. No pouco tempo de vida, o autor, considerado mormente expressionista e ativista, foi bastante produtivo; ainda assim, depois de muitos anos de esquecimento e pouca fortuna crítica⁴, foi só

¹ Cf. HELMES, 2010a, p. 285.

² Helmes menciona uma carta do escritor a seu editor Ludwig von Ficker, em que ele menciona ser de origem escandinava por parte de mãe (HELMES, 2010a, p. 285). Ver em HECKNER, 1991, p. 19-42, informações mais detalhadas da origem e da família de Müller, o que a autora pôde depreender de cartas e arquivos, bem como a publicação das cartas e outros textos esparsos de Robert Müller em MÜLLER, 2010b. Após leitura de fortuna crítica mais atualizada, e que irá aparecer mencionada nesta tese, pode-se inferir que não houve pesquisa mais detalhada com relação à biografia e à pesquisa de arquivo. Entretanto, a comunidade científica voltada ao escritor Robert Müller aguarda a publicação de uma biografia mais completa que está sendo escrita pela romena Mihaela Zaharia, da Universidade de Bucareste.

³ Não há traduções de toda obra de Robert Müller. A primeira menção a um título se dará em alemão seguida da tradução em português. As demais menções serão feitas em português. Única exceção é a novela *Das Inselmädchen*, para a qual é fornecida uma nota explicativa sobre possíveis traduções para seu título.

⁴ Em HECKNER (1991, p. 13), ver publicações sobre Robert Müller, sobretudo por ocasião de sua morte, como o artigo de 29 de agosto de 1924, no *Prager Presse*; o necrólogo de Ludwig Ullmann, no *Wiener Allgemeine Zeitung*; ou artigos de exortação ao espírito criativo e produtivo de Müller, como o de Emil Ludwig, de 1918, no *Pester Lloyd*; de Alfred Döblin, de 1920, no *Die neue Rundschau* ou de Otto Basil, em 1922, no *Muskete*. Também em HECKNER (1991, p. 17), ver considerações sobre o fato de que o escritor não recebeu a devida atenção em antologias expressionistas, até mesmo pelo fato de a prosa dessa corrente receber pouca atenção dos críticos. Antes da reedição da obra de Müller nos anos 90, foi nos anos 70 que se iniciou a “redescoberta de Müller” (HECKNER, 1991, p. 17), em especial com Werner J. Schweiger (1974/1975) e a tese de Wolfgang Reif, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume* [Fuga da civilização e desejos literários], de 1975; pode-se mencionar ainda o artigo “Robert Müllers ‘Tropen’. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie” [‘Tróp(ic)os’ de Robert Müller. Estrutura ficcional, dimensões da recepção, utopia paradoxal], de Ingrid Kreuzer que figurou em KREUZER, HELMES (1981) como sendo de 1978, mas foi republicado em KREUZER (1989), bem como as publicações HELMES (1986); WILLEMSSEN (1984); HECKNER (1986); MAGILL (1989) e também de Stephanie Heckner a tese concluída no final dos anos 80 e publicada em 1991. Sua tese até hoje serve de referência para muitas outras publicações, já que ela fez um trabalho extenso de compilação de cartas, originalmente em posse de um sobrinho-neto de Müller, Peter Müller, bem como em pesquisa de arquivos, como em bibliotecas e até no exército, em Viena. Também com a ajuda de Heckner, além de Helmes e Köster, deve-se a compilação de diversas cartas editadas e publicadas em *Briefe und Verstreutes* [Cartas e textos esparsos], em 1997,

no começo dos anos 90 que de fato a obra de Müller voltou a receber atenção da comunidade acadêmica. Apesar do longo tempo de ostracismo, em sua época Müller vivia intensamente o debate literário e intelectual. Uma evidência disso é o seu nome e publicação figurados no almanaque organizado por Hugo von Hofmannsthal, em 1916. Na contramão de um outro, organizado por Karl Emil Franzos, o foco era trazer “vozes jovens da literatura contemporânea”¹.

Robert Müller nasceu em Viena, no ano de 1887; não concluiu os estudos de filosofia, história da arte e letras alemão iniciados em 1907, na Universidade de Viena, e em 1909 foi para os Estados Unidos como repórter, onde permaneceu quase dois anos². Neste país, teria trabalhado no jornal do esposo de sua tia *Lotte Herzfeld*, o senhor William Emmert. Helmes observa não haver possibilidade de confirmar esta informação, pois, segundo ele, não havia como ser a *Maria Herzfeld*

por Eva Reichmann e Thomas Schwarz. Após a reedição das obras do escritor no começo dos anos 90, surgiram publicações como as de HELMES (1991); RAEPKE (1994); BAßLER (1994); BEGEMANN (1996); KÖSTER (1994, 1995); DIETRICH (1997); SORG (1997); KUMMER (1998); RIEDEL (1999); PHILIPZIG (1999); a tese ZUNZER (1999). Ver especialmente publicações do também editor SCHWARZ (2002, 2004, 2006, 2008, 2011) e MARTINS (2004, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2012), bem como a tese de 2007 da pesquisadora; JACOBS (2002); RIEDEL (2003); ERDBEER (2004); FRANK (2004); LIEDERER (2004); HOLDENRIED (2004); BAßLER (2008); BUCHER (2004); NIES (2006); MICHEL (2007); HALL (2008); PFLAUM (2008); o prefácio atualizado de Günter Helmes na edição de *Tróp(ic)os* de 2010; MAYER (2010); THUMS (2010); HOHEISEL (2012); REINSTADLER (2012); GESS (2013); ZAHARIA (2014); GARDIAN (2014). Da autora da presente tese, ver PAULINO (2012a, 2012b).

¹ Cf. ZEMAN (2014, p. 530).

² A opinião de Heckner vai de encontro à de Helmut Kreuzer e Günter Helmes (1981), que duvidam da estadia de Robert Müller em Nova Iorque (hoje em dia a postura de Helmes é diferente); para a autora, as cartas trocadas com a mãe e o irmão Erwin, bem como com alguns amigos, sempre mencionam esse fato biográfico (HECKNER, 1991, p. 26). Também Arthur E. Rutra, escritor e amigo de Müller, teria escrito um texto detalhado sobre “as experiências no exterior” do outro, ele diz que o tempo de trabalho no *German Herold*, em Nova Iorque, teria se dado apenas alguns meses, com o que Heckner concorda; ela acredita ter sido pelo menos até final de agosto de 1910; Rutra prossegue dizendo que Müller teria desaparecido e retornado a Nova Iorque no inverno, depois voltado a desaparecer, e finalmente retornado a Viena no verão de 1911 (HECKNER, 1991, p. 28). O que Rutra descreve são experiências de trabalhos esparsos ao longo da primavera, quando Müller viveu como errante e aventureiro pelo país, como trabalhador do campo e cowboy, dormindo em “vagões e estações de trem” (*ibid.*, p. 29). Além dos textos de Rutra, para defender essa passagem biográfica da vida de Müller, Heckner menciona publicações do próprio escritor, como “Politiker des Geistes” [Político do espírito] (1917) e a comparação da personagem Gerhard Werner com Müller, e “Der literarische Hamsun-Menschen” [O ser humano literário à Hamsun] (1920). Eva Reichmann e Thomas Schwarz relatam as dificuldades da pesquisa em arquivo sobre Robert Müller, e assim justificam o que publicaram em *Briefe und Verstreutes*, e o intento de comprovar a estadia do escritor nos EUA: “Em tempos de meios escassos de pesquisa, o volume [*Briefe*] se mantém necessariamente fragmentário. Diversos arquivos nos quais se pressupõe haver cartas e documentos de Müller não puderam ser explorados, porque o esforço teria excedido nossas possibilidades. Do mesmo modo, no âmbito do pouco tempo disponível, não nos sucedeu verificar a entrada de Müller nos EUA com a ajuda da lista de embarcação dos *National Archives* e por meio de uma ordenação inequívoca de nomes. Artigos de Müller do *New Yorker Herold* do mesmo modo não puderam ser exibidos, pois ali notícias, comentários e reportagens via de regra eram publicados de forma anônima.” (MÜLLER, 2010b, p. 6)

(ele considera o prenome Maria), escritora e tradutora, já que seus dados biográficos não batem. Também um redator-chefe com tal nome, no jornal *New York German Herold*, não se verificaria, conforme o pesquisador em sua publicação dos anos 80.¹ Helmes ainda diz que Robert Müller teria trabalhado em viagens pela América Central como marinheiro e comissário de bordo de navio, também como *cowboy* de um rancho mexicano, até chegar à América do Sul.² A reconstituição da vida do escritor austríaco tem-se mostrado tarefa árdua dos pesquisadores, Schwarz observa: “[...] o pesquisador de Müller continua sonhando com a possibilidade de algum dia encontrar em um sótão esquecido de Viena uma caixa misteriosa, na qual repousam cartas e manuscritos inéditos.”³

A par as incertezas biográficas, é frequente Müller referenciar a cidade de Nova Iorque, os Estados Unidos e os americanos. Junto de Viena, Helmes diz ter essa metrópole marcado bastante a produção literária e ensaística do escritor.⁴ No que concerne à influência das metrópoles na obra de Müller, o editor ainda chama atenção para o fato de o escritor ter vivenciado a capital austríaca quando ela mostrava avanços técnicos e modernos⁵. A cidade grande de modo geral figura com frequência em sua obra, em especial em *Irmelin Rose. Die Mythe der großen Stadt*

¹ Ver nota 16, p. 305, em que Helmes, além disso, questiona sobre o que Robert Müller teria feito entre agosto de 1910 até o fim de 1911. Se colocarmos isso lado a lado com as informações de Heckner, percebemos que ele eventualmente aceite com menos facilidade os textos de amigos e do próprio Müller, o que não é implausível cientificamente. Entretanto, na nota 18, Helmes equipara a personagem Werner (a mesma mencionada por Heckner, ver nota acima) a Müller: além dos trabalhos realizados pela personagem serem os mesmos (*cowboy*, *marinheiro* etc), ela ainda teria passado dois anos em um hospital psiquiátrico. Helmes, para tanto, menciona uma carta do escritor a Ludwig von Ficker em que ele afirma ter “um tratamento intensivo de neuroses” (HELMES, 2010, p. 305) atrás de si. Os argumentos de Helmes parecem ser mais refutáveis que os de Heckner expostos em nota anterior. Em evento sobre o escritor realizado este ano (2016) na Universidade de Potsdam, em que esteve presente a autora desta tese, Günter Helmes afirma finalmente concordar com o fato de Robert Müller ter estado nos Estados Unidos. Em pesquisa no arquivo do escritor na Biblioteca Nacional Austríaca, em Viena, pudemos verificar, por exemplo, um cartão de visita de Robert Müller enquanto funcionário do jornal (ver arquivos de Müller, 1323/22, 9. Beil.).

² Cf. HELMES (2010a, p. 286).

³ Cf. MÜLLER (2010b, p. 7).

⁴ Cf. HELMES (2010a, p. 286). Além disso, em vários textos críticos da autoria de Müller, verifica-se a presença dos Estados Unidos, como por exemplo em “Roter Hahn in New York” [Fogo em Nova Iorque], “Roosevelt”, “Der New Yorker Cop” [O tira nova-iorquino] entre outros (v. MÜLLER, 2011a), além de outras ocorrências que aparecerão nesta tese.

⁵ Cf. HELMES (2010a, p. 285). Helmes também menciona a “cultura dos cafés”, bastante marcada no fim do século XIX e começo do XX. Ver também MAINGUENEAU (2009, p. 97) e a menção ao “café dos artistas”, um lugar de boemia bastante profícuo para a criação na cena literária da época, um estabelecimento típico de cidades grandes. Além disso, ver o livro introdutório de KIMMICH (2011) sobre a literatura desse período e dois importantes trabalhos sobre a Viena da virada do século XIX e sua efervescência cultural e artística em meio ao desenvolvimento urbano em SCHORSKE (1988; 2000).

[Irmelin Rose. O mito da cidade grande] (1914), “Manhattan-Girl” (1920) e *Tróp(ic)os* (1915).¹

Após o seu retorno dos Estados Unidos, Robert Müller tornou-se bastante ativo na vida cultural e literária.² Promoveu a literatura de vanguarda com afincos por meio de publicações na revista *Brenner* e *Der Ruf*, entre outras. A atividade intensa de escrita, além de render-lhe fama, abriu-lhe portas para os órgãos de publicação *Schaubühne* e *Saturn*.³ Sua obra transita por diversos temas e vieses. Em 1914, veio a público a novela *Irmelin Rose*, denominada por Helmes de “neo-romântica”.⁴ Destaque-se também uma coletânea de ensaios de caráter “anti-parlamentar, utópico-nacionalista”⁵, intitulado *Was erwartet Österreich von seinem Jungen Thronfolger?* [Qual a expectativa da Áustria sobre o jovem herdeiro do trono?]. A experiência da guerra não foi menos importante para sua produção. Müller havia se alistado voluntariamente para a ela.⁶ No entanto, o entusiasmo pela participação na Primeira Guerra Mundial logo se dissolveu por causa da experiência traumática da explosão de uma granada, que o fez sair da batalha no outono de 1915 e ser internado na ala psiquiátrica do hospital do regimento. O rápido envolvimento com o movimento pacifista concretizou-se na saída de Müller do exército em 1918. Neste mesmo ano, fundou uma sociedade secreta chamada Katakombe, que teve participação, por exemplo, de Robert Musil. Embora a sociedade logo tenha se desfeito pela ausência de unidade política e cultural entre seus participantes, a atividade é um exemplo do esforço de Robert Müller de promover atividades culturais editoriais e performáticas de forma intensa. Em 1924, num contexto de surgimento de inúmeras editoras, como a Rowohlt e a Kurt Wolff, ele resolve criar sua própria editora (*Atlântica*) para dar vazão a ideais editoriais próprios. O negócio sofreu tremenda crise financeira e, no mesmo ano, Müller acabou se suicidando. A especulação de que uma coisa se deveu à outra logo espalhou-se entre os amigos. Helmes aponta como possível crise que o conduziu ao suicídio também a

¹ Sobre a análise desse tema na obra de Müller, ver MARTINS (2011, 2012) e KÖSTER (1995).

² Os dados biográficos do escritor provêm de HELMES (2010a) e HECKNER (1991). Quando não for o caso, haverá indicação bibliográfica específica.

³ Trata-se de periódicos destacados na cena literária e cultural do universo de língua alemã. Sobre a intensa produção desses meios, ver WALLAS (1995).

⁴ HELMES (2010a, p. 287).

⁵ *Ibid.*

⁶ Zeman, ao citar Robert Müller como um dos escritores entusiastas da grande guerra, atrela esse sentimento geral a uma espécie de “era” masculina” (ZEMAN, 2014, p. 609).

existencial. O escritor não teria encontrado a “unidade entre espírito e ação”¹ na vida e o universo editorial estaria mais ligado à condição material da produção literária. Para além das especulações e possíveis fantasias sobre a vida do escritor, algo que ele fomentava, destacamos sua intensa atividade literária que ressoa, na forma e no tema, naquilo que se denominou “ativismo”, como componente importante da biografia e bibliografia de Robert Müller.² Trata-se de uma característica que marcou seus textos jornalísticos, ensaísticos e literários, além de atividades propriamente ativistas³. Heckner afirma com razão:

Nos escritos jornalísticos e literários de Müller, uma teoria poética demanda interesse dos germanistas e vai além do que é produtivo em termos puramente literários, já que ela compreende uma iniciativa política de caráter sociocultural enquanto produção literária e tarefa criativa. [...]

A *teoria literária* de Müller reivindica de forma impositiva o intermédio de uma cosmovisão. Tal reivindicação limita-se primeiro a intermediar novas cosmovisões *na* obra de arte. Onde se reivindica intermediação por meio da obra de arte, então o expressionismo passa para o ativismo.⁴

Em outro momento, a autora ainda pondera o expressionismo com relação à literatura: “Acima de tudo, o expressionismo literário não era um novo programa estilístico, mas um movimento intelectual que, desde o começo, ultrapassava as fronteiras do puramente literário.”⁵ As consequências metodológicas para a presente pesquisa são, em parte, evidentes: a obra de Robert Müller de saída não nos permite isolá-la em discursos homogêneos ou temáticas preponderantes; junto disso, ela é autorreferencial, ou seja, muito do que se apregoa em um texto

¹ HELMES (2010a, p. 289).

² Ver, por exemplo, a publicação *Politischer Expressionismus: Aktivismus im fiktionalen Werk Robert Müllers* [Expressionismo político: Ativismo na obra ficcional de Robert Müller], de Bettina Pflaum, de 2008. Em obra mais geral sobre a questão e com seleção de alguns textos representativos entre 1915 e 1920, Robert Müller é identificado como o cabeça do ativismo em Viena, que separou ativismo de expressionismo e disse ter o “ativista se sacrificado para o expressionista.” (ROTHER, 1969, p. 15) O editor não prossegue com o argumento, nem desenvolve as ideias de Müller. Na história da literatura austríaca editada por Zeman (2014), o escritor vienense volta a aparecer como representante do ativismo em Viena (ZEMAN, 2014, p. 649). Também Liederer aponta o ativismo como excessivamente vislumbrado pela fortuna crítica relacionada ao escritor e chama atenção para negligência às características propriamente literárias de sua obra. (Cf. LIEDERER, 2004, p. 10). Entretanto, a fortuna crítica já apontada aqui e depois de 2004 expandiu consideravelmente o leque de abordagens da obra do escritor austríaco.

³ Heckner traça em mais detalhes a atuação de Robert Müller com relação a um certo ativismo social, com a criação de grupos literários e/ou multidisciplinares, bem como de editoras, v. HECKNER (1991, pp. 91-126). Além dessas informações, a autora realiza análises da presença do ativismo na obra literária do escritor.

⁴ *Ibid.*, 1991, p. 9.

⁵ *Ibid.* p. 46.

jornalístico aparece em outro “literário”¹; a segunda consequência dessa marca autorial é a possibilidade de depreender conhecimentos variados, suas argumentações são abertas e variadas. A heterogeneidade particular de Müller vai ao encontro também da multiplicidade temática e opinativa no âmbito intelectual e literário por volta do período que abarcou a Primeira Guerra Mundial. Zeman (2014) aponta a publicação, em 1924, de um almanaque literário como corroborador disso. Pois, como exemplificação das divergências que compõem o quadro geral desse almanaque, é citado Robert Müller, e seu *Der Untergang des Geistes* [O declínio do espírito], ao lado de Franz Spunda e sua alegação a favor do idealismo alemão.²

Para expormos o conjunto das principais obras Müller, nenhuma traduzida para o português, usaremos a divisão de Helmes³: 1) Fase anterior à guerra e durante: textos ou coletânea de ensaios de cunho nacionalista, racista⁴ e a defesa da volta de economias primárias, porém mais genuínas, para a sociedade. São exemplos de publicações: *Macht. Psychopolitische Grundlagen des gegenwärtigen Atlantischen Krieges* [Poder. Fundamentos psicopolíticos da guerra contemporânea do Atlântico] (Munique, 1915); *Österreich und der Mensch* [Áustria e o Ser Humano] (Berlim, 1916); *Europäische Wege. Im Kampf um den Typus* [Caminhos europeus. Na luta pelo novo tipo] (1917). Após o fim da guerra, embora em quantia bem menor, Müller prosseguiu publicando com tais “elementos de pensamento fascistoide”⁵, segundo Helmes. 2) Textos literários começam a aparecer após o fim da Primeira Guerra, destacam-se aqui *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* [Tróp(ic)os. O mito da viagem. Documentos de um engenheiro alemão]⁶ (1915), que insere a técnica de *sketch* e mescla sonho e realidade; a novela *Das*

¹ Exemplo mais evidente é a personagem de origem, entre outras, americana de Jack Slim, que aparece em *Tróp(ic)os*, depois *Camera Obscura*, e nos ensaios “Der Roman des Amerikanismus” [O romance do americanismo] e “Slimismus”. Para Müller a personagem de Slim personifica um certo tipo humano do começo do século XX.

² Cf. ZEMAN (2014, p. 614).

³ Cf. HELMES (2010, p. 290-293).

⁴ É preciso ponderar esse problema, pois não só dados biográficos colocam em questão o racismo, especialmente no que concerne aos judeus (sua esposa Olga era judia, e um grande apoiador de sua obra, Alfred Döblin, também, entre outros), como sua obra não se deixa marcar por maniqueísmos, senão problematizações (o indígena, em *Tróp(ic)os*, por exemplo, é figurado como ser primitivo e animalesco, ao mesmo tempo é uma indígena que sobrevive às tragédias e salva a personagem principal). Em MÜLLER (2010b, p. 74), ver carta a Hermann Bahr de 26/05/1920, do volume a que mais apresenta suas ideias com relação ao antissemitismo.

⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁶ A explicação dessa sugestão de tradução do título encontra-se no capítulo de apresentação crítica do romance.

*Inselmädchen*¹ (1919), espécie de figuração de uma teoria da história que funde história natural e humana, conforme Helmes; o conto *Manhattan-Girl* (1920); o romance *Der Barbar* [O bárbaro] (1920), que, junto com *Irmelin Rose* (1914), compõe, segundo Helmes, “[o]s espaços de vida geoculturais da cidade e do campo que, nas reflexões de Robert Müller, representam a faculdade humana racional e técnica, ao mesmo tempo que sensória e instintiva”²; o romance *Camera obscura* (1921), que apresenta um cenário de romance policial, mas se propõe muito mais desvendar os “mistérios” sobre a verdade da filosofia, ou da etnografia, da literatura, da própria escrita, como pudemos depreender desse texto; *Flibustier* [Corsário]³ (1922), que se destaca pela figuração de fatos contemporâneos de sua escrita, como por exemplo a sociedade *Literaria* que havia sido dirigida por Robert Müller e seu irmão Erwin, mas também pela caracterização de duas personagens que se revelam muito mais tipos humanos contrários em sua forma de pensar, em sua caracterização étnica e na relação com os negócios e as mulheres.

De maneira geral, sua obra se caracteriza pela estreita vinculação à filosofia e às ciências, com destaque à obra do médico e filósofo da ciência Ernst Mach e de Friedrich Nietzsche. Essas influências levaram à constituição de um pensamento filosófico próprio de Robert Müller, que se amparou na escrita expressionista, que por sua vez se propunha a uma radical reformulação literária, como todo movimento de vanguarda. A caracterização de sua escrita feita por Helmes é elucidativa:

Para Müller, escrever de forma expressionista significa romper radicalmente com tradições naturalistas ou, em sentido mais geral, realista. O autor expressionista precisa alcançar não a reprodução de uma realidade fundamentalmente acessível a todos, mas uma nova realidade, ao que se deve entender como “novo” aquilo que é tangível e verificável enquanto critérios de valor abstratos. A produtividade artística, a fantasia e a qualidade de um autor não se medem mais pela faculdade de mediar experiências com o mundo fora de nós ou um saber sobre elas, mas antes de tudo pelo grau no qual se produzem, nos espaços internos do que se escreve, novas experiências e perspectivas, novos estados de consciência e revelações de uma vida de alma e pulsões até então ocultas.⁴

Assim, voltando à proposta de Helmes para a divisão da obra de Müller, note-se que *Tróp(ic)os* foi mais consequente na figuração, proposição e execução de realidades diversas. Além disso, a atenção aos “espaços internos do que se

¹ Possível tradução: garota (Mädchen) ilha (Insel), com base na leitura da novela, poderia ser também: “Ilha garota”, “garota da ilha”. Por conta dessa indecisão, manteremos o original em alemão ao longo do texto.

² Cf. HELMES (2010, p. 291).

³ O significado da palavra é pirata, corsário, das índias ocidentais da segunda metade do século XVII.

⁴ *Ibid.*, p. 293.

escreve”, que Christian Liederer reconhece como “geografia da alma”¹, não fazem de Robert Müller um representante radical do abstracionismo. O escritor aspira a um novo referencial humano, o *Neuer Mensch*, o novo tipo, novo ser humano, como ele formula. Liederer defende que o novo tipo tem sua concepção iniciada nos nativos passa pela transformação das personagens ao adentrarem a floresta e se concretiza no leitor.²

Um abstracionismo como resultado de uma escrita irracional é também negada por Heckner. Com textos como “Der Futurist” [O futurista] (1914), “Vernunft und Instinkt” [Razão e instinto] (1913) e “Europäische Wege” [Caminhos europeus] (1917) a autora demonstra a postura crítica de Robert Müller com relação ao irracionalismo. Segundo ela, uma escrita de caráter mais irracional, ou seja, mais desordenada e diferente da tradição romanesca, por exemplo, como a da narrativa *Tróp(ic)os*, não apregoa simplesmente a volta utópica a um estado primevo, menos ordenado, mas indica um diálogo com a psicanálise e a integração do inconsciente na compreensão da complexidade humana. Em “Caminhos europeus”, Hecker recorda a admoestação de Müller contra uma “dominação esfarrapada dos instintos”³; o expressionismo para o autor seria o anseio “por elevar o ‘caos’ à alegoria linguística”⁴, o caos do inconsciente, da porção humana irracionalista. De encontro à mimesis literária estaria a constituição de mundos. A autora concluiu: “O expressionismo literário primeiro se preocupa com o que deve se tornar visível para tornar-se impressão. Ele conduz à expressão o entendimento interior para que este possa ser receptível para o leitor.”⁵ Para além do conflito relatado por Heckner entre Impressionismo e Expressionismo na produção literária e jornalística de Müller, interessa-nos como o texto transforma impressões (de lugares e épocas) em formulações próprias, e como esse processo mesmo é encenado ao longo da narrativa. Isso será visto, de certa forma, quando analisarmos questões próprias da época de Robert Müller (etnografia, colonialismo, entre outros) sendo recepcionadas no romance de forma a configurar o elemento mítico.

¹ Trata-se da relação entre a paisagem e o sujeito que a adentra, levando a um processo psíquico de extensão dessa paisagem dentro do sujeito. Segundo Liederer, ainda, a consciência de Brandlberger e demais personagens no romance *Tróp(ic)os* se nivela com o entorno caótico da floresta primitiva. (LIEDERER, 2004, p. 63)

² *Ibid.*, p. 142.

³ HECKNER (1991, p. 70).

⁴ *Ibid.* p. 76.

⁵ *Ibid.* p. 78.

A característica aparentemente ahistórica da narrativa de vanguarda eleva, por outro lado, a apropriação criativa de um fato ou contexto histórico, e revela muito mais a potência literária. O escritor de vanguarda não descreve esse fato ou contexto e depois, por meio de seus narradores e/ou personagens, oferece vozes de concordância ou discordância, mas os apresenta em sua plasticidade e crueza, à espera de que sua recepção dê continuidade ao projeto criativo lançado na escrita. Esse processo, então, revela muito mais espacialidades que fatos ou formas literárias localizadas historicamente, de modo que o texto torna-se um projeto atemporal (ou futurístico?), passível de ter ou conferir sentido seja a época que for. No que concerne à obra de Robert Müller, exemplo disso é o contexto cultural das relações coloniais, que se esfacelavam no começo do século, e que, mais especificamente na publicação de *Tróp(ic)os* em 1915, ganham contornos de uma análise antropológica própria, não no sentido da observância concreta das relações e sua respectiva descrição, mas da proposição de uma utopia para o século que adentrava.¹ Além disso, o retorno ao primitivo nesse panorama é fonte da constituição daquele novo ser humano e toma forma apropriada na confluência entre “exotismo e expressionismo”, como bem define Schwarz², em que exotismo é um engodo, já que se trata de uma visão de pretensa verdade do mundo tropical, e expressionismo, a expressão mais genuína, que excede a pretensão de reprodução pura e simples deste mundo.

Diante dessa breve caracterização da obra de Robert Müller, fica-nos a impossibilidade de distingui-lo de forma única. O intelectual Franz Blei, conhecido e contemporâneo de Müller, em 1924, havia chamado a atenção para o “fenômeno Robert Müller”³. Em um texto chamado “Der Robertmüller” [O Robertmüller], o escritor em questão seria um “animal” que estaria sempre “mudando seu ponto de vista”⁴. Daí o caráter de multiplicidade não só temática de sua obra.

O objeto da presente tese é a narrativa *Tróp(ic)os. O mito da viagem*. Oportunamente algumas outras obras e textos serão mencionados para amparar os objetivos de análise. O texto, por conta de sua extensão e pela ação vinculada até o fim às personagens principais pode chamar-se romance; porém não um romance

¹ Em linhas gerais, a atenção aos espaços geográficos colonizados, como os dos trópicos, trata de um ato simbólico de compreensão do próprio, do mundo ocidentalizado europeu.

² Cf. SCHWARZ (2008, p. 2).

³ Cf. PFLAUM (2008, p. 21).

⁴ *Id.*

tradicional, linear e estruturado segundo princípios de verossimilhança. Ainda assim, e dada as várias possibilidades formais do gênero, manteremos a denominação romance.

2.2 DA VIENA DO COMEÇO DO SÉCULO XX: ESPACIALIDADE CONTEXTUAL DE *TRÓP(IC)OS*

A intensa atuação profissional e intelectual de Robert Müller encontra ecos no contexto sociocultural de grandes transformações em que vivia: o começo do século XX, na cidade de Viena. No contexto mais geral, contudo, estava em pauta na Europa, entre outros, a questão do colonialismo e da geopolítica (para Robert Müller especialmente no que tange à posse de territórios por parte dos alemães); o declínio dos impérios de língua alemã; o crescimento das metrópoles; a criação do cinema no âmbito de novas propostas midiáticas e artísticas, e as tensões étnicas do Estado austríaco multifacetado¹. Acompanham os desdobramentos no âmbito econômico e político o surgimento da psicanálise e das correntes artísticas de vanguarda. Sobre este aspecto da influência de outras ciências nas formulações artísticas especificamente em Viena, William Johnston, na introdução de seu *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte* [História intelectual e cultural da Áustria], enfatiza que aí residiria a diferença de toda produção intelectual austríaca da época com relação à Alemanha, pois a intelectualidade austríaca, que se desenvolveu mais tarde (o autor sugere como início aproximado o ano de 1850) crescia sob as bases dos métodos empíricos; a pesquisa científica levava a uma identificação maior da cultura nacional, e não ao surgimento de grandes figuras filosóficas como na Alemanha. Além disso, vale destacar que o reinado dos Habsburgo possuía uma metrópole em intenso processo de imigração e sem a condução descentralizada da vida acadêmica e cultural em pequenas cidades, como na Alemanha², e sua posição geográfica não se estimulava pela disputa cultural com os franceses.³

¹ Migração e crescimento urbano eram fatores concomitantes com relação a Viena. Seu crescimento acelerado dava-se pela vinda sobretudo de eslavos. Junte-se a isso as terríveis condições de moradia e a situação alarmante do trabalho infantil. (Cf. ZEYRINGER; GOLLNER, 2012, p. 365)

² Temos consciência de que o tempo até onde chega o período de quando se formaram as bases intelectuais alemãs, segundo Johnston mais ou menos a partir de 1790, não há uma Alemanha reunida em Estado-nação como se deu em 1871. Tendo em vista que Alexander von Humboldt, assim como outros pensadores e pesquisadores usavam já desde antes a palavra “Alemanha” para designar sua pátria, então nos permitimos fazer o mesmo.

³ Cf. a introdução [*Einleitung*] em JOHNSTON (1974).

Com vista a esse contexto geral é que se pode visualizar a produção de Robert Müller, suas influências não só do meio literário, como também do entorno e suas transformações históricas e sociais. Daqui em diante exporemos influências possíveis e mais diretas sobre a obra de Müller, especialmente o seu romance *Tróp(ic)os*.

A produção de textos literários de Robert Müller interrompe-se com sua morte em 1924, ou seja, ainda sob a influência desse período efervescente. Uma caracterização homogênea do âmbito literário dessa época, no entanto, não é possível nem conveniente. Dorothee Kimmich e Tobias Wilke (2011) a compreendem segundo o grau de realizações que teve e assinalam aí justamente o crescimento das metrópoles europeias, em especial Paris, Viena e Berlim. O começo de uma literatura europeia da virada do século pode localizar-se entre os anos de 1885 e 1890 e o fim por volta de 1910.¹ A modernidade [*Moderne*] é um termo que surgiu pela primeira vez na sexta tese do programa literário da agremiação chamada “Durch”, em 1887. Os autores identificam nesse contexto uma literatura que se forma a partir de “relações complexas de troca com outros discursos de sua época”².

Boa parte da fortuna crítica do escritor austríaco ora em questão baseou-se em tal premissa ao identificar, com precisão, filósofos e escritores que marcaram sua obra (também suas cartas não o deixam mentir)³. Mas, no que tange aos modernos de maneira geral, a devida recepção crítica no âmbito acadêmico só se estabeleceu de fato na década de 80 do século XX, com destaque à publicação de Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, tradução brasileira de 1988, sobre a qual falaremos mais à frente. Na própria época de Müller as filologias se constituíam pelas obras clássicas; em seguida, com o regime nacional-socialista, as obras de vanguarda passaram a ser consideradas decadentes. Em tempos recentes, entretanto, o *cultural turn*, uma “orientação mais recente” que “se distingue da prática de pesquisa a-histórica das escolas imanentistas e relativas à história intelectual, mas também da focalização sócio-histórica que se restringe sobretudo às relações socioeconômicas”⁴, passou a ver de forma renovada a relação entre literatura e contexto histórico.

¹ Cf. KIMMICH; WILKE (2011, p. 8).

² Cf. “[...] komplexen Austauschbeziehungen zu...” *ibid.*, p. 11.

³ Cf. apresentação crítica do romance *Tróp(ic)os*.

⁴ Cf. “Dies trifft auch auf die jüngste Neuorientierung zu die...” em *ibid.*, p. 15.

Voltando à ideia de realizações, Kimmich e Wilke destacam a segunda revolução industrial como reponsável pela alteração significativa da vida do cotidiano, inclusive reduzindo as distâncias de tempo e espaço.¹ A manutenção de tradições de modo geral foi fragilizada diante do surgimento das cidades grandes e daquilo que se passou a chamar de massa.² Para exemplificar, os autores mencionam a cidade de Berlim e a expansão das indústrias e máquinas têxteis e metalúrgicas. Um tal crescimento pressupõe também o desenvolvimento dos transportes e a aceleração da vida, bem como a imposição de gostos diante da variedade de mercadorias, por isso a importância de vitrines e propagandas.³ Mas, na preponderância do discurso literário moderno sobre as grandes cidades, destaca-se no período em questão muito mais a cidade de Viena.⁴

No que concerne aos aspectos filosóficos e psicológicos diante deste cenário, a percepção do entorno também sofreu consequências devido ao excesso de estímulo dos sentidos. Algumas expressões começavam a ganhar força, como a alcunha de tempo de crise [*Krisenzeit*] para o período histórico tratado aqui, ou nervosidade [*Nervosität*]⁵ e inquietação [*Unruhe*] como sentimentos aí despertados. Além disso, novas mídias, como a fotografia a suprimir os desafios da figuração mimética da realidade, traziam à tona o tema do ver, e não mais do visto. Ao que levou Ernst Mach (1838-1916) a entender a observação como objeto direto de

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Ver *ibid.*, p. 22 a menção àquilo que Georg Simmel identificou como “qualidade de vitrine” [*Schaufenster-Qualität*] e Benjamin de fetiche. Em *Irmelin Rose. Die Mythe der großen Stadt* (1914) [Irmelin Rose. O mito da cidade grande], de Robert Müller, a presença de vitrines caracteriza o começo do subcapítulo “Die Stadt” [A cidade] e recebe até mesmo a comparação com espetáculo teatral (Cf. *Irmelin Rose*, p. 22)

⁴ Kimmich e Wilke baseiam-se na importante série do jornalista berlinense Hans Ostwald (1873-1940), a *Großstadt-Dokumente* [Documentos da cidade grande], que saiu entre 1904 e 1908 e teve 50 volumes. Trata-se de retratos históricos de vários intelectuais da época sobre o fenômeno urbano.

⁵ *Ibid.*, p. 23. Aqui preferiu-se a tradução de *Nervosität* como nervosidade, e não nervosismo, para subtrair um aspecto puramente individual. Os autores destacam sobre isso as publicações de Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur* (1902); de Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [As grandes cidades e a vida intelectual] e, por fim, um aforisma de Peter Altenberg que diz o seguinte: “Neurastenia só é uma doença até o momento em que se torna um estágio de uma nova saúde.” [*Neurasthenie ist so lange...*]. No capítulo X de *Tróp(ic)os*, encontramos nas elucubrações de Slim o mesmo argumento que alia distúrbios psíquicos à verdadeira saúde da mente humana, como se as camadas mais profundas da *psique* trazidas por tais estados revelassem outros aspectos da criatividade, o que seria muito produtivo à literatura. Podemos atrelar essa nervosidade ao contexto do novo significado da sexualidade para o começo do século XX, em especial a partir do pensamento de Freud. No que concerne às influências de Robert Müller, Christian Liederer expõe brevemente a noção freudiana da “instância de mediação” (LIEDERER, 2004, p. 21) do eu, que deve mediar suas pulsões e o mundo exterior. Esse ato de repressão leva à condição nervosa.

pesquisa de novas epistemologias, especialmente do ramo da psicologia.¹ Zeyringer e Gollner (2012)² compreendem a necessidade de “exercitar um novo olhar”³ como uma forma de reação a valores morais e artísticos fragmentados cuja existência se explicava pela concorrência intensa de correntes artísticas (aqui será apresentado o conflito entre arte tradicional burguesa e a vanguarda, as origens dessa dissociação).

Também como reação às tradições monárquicas personificadas na existência da Academia Real de Arte surgiu a Secessão [*Secession*] e seu representante ilustre Gustav Klimt (1862-1918); o arquiteto Adolf Loos (1870-1933) e sua posição estética e crítica contrária ao “historismo da *Ringstraße*”⁴ e o *Jugendstil*⁵; o músico e compositor Arnold Schönberg (1874-1951) e a fundação da Associação Acadêmica para Literatura e Música⁶, com seus eventos artísticos provocativos.⁷ Em 1894, Hermann Bahr (1863-1934), um intelectual que variou seus posicionamentos ao longo da vida, escreveu um texto⁸ de crítica à ausência de programa do modernismo vienense, ao contrário de Berlim, que se definia pela clara posição contrária ao naturalismo.⁹ Prosseguindo na tentativa de definir a literatura e cultura próprias da Áustria, Bahr publica o *Die tschechische Moderne* [A modernidade tcheca] (1895) demonstrando ser a reação à noção do belo, sua negação, uma das peculiaridades austríacas. Sua reverência à “cultura do eu”, do “indizível”¹⁰, evidencia um dado psicológico para a produção literária que encontra ecos em Sigmund Freud (1856-1939), cujos escritos sobre psiquiatria e psicologia clínica aliavam-se à possibilidade de terapia analítica, aumentando o interesse da literatura vienense por tal desbravamento.¹¹ Voltaremos a Freud adiante.

Mas a cultura vienense no germe de seu florescimento moderno deu-se já anteriormente, sobretudo na época da contrarreforma, em especial na figura de

¹ Cf. KIMMICH; WILKE (2011, p. 25ss).

² O volume *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650* [Uma história da literatura: Áustria desde 1650] terá em breve a publicação da tradução brasileira, realizada pela prof^a. Dra. Ruth Bohunovski (UFPR) e equipe.

³ Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 381).

⁴ Literalmente “rua anelar”, forma concebida à via mais famosa de Viena e suas construções de estilo dito historicista.

⁵ Ou *Art nouveau*.

⁶ Akademischer Verband für Literatur und Musik.

⁷ *Ibid.*, p. 381ss.

⁸ *Studien zur Kritik der Moderne* [Estudos sobre crítica da modernidade].

⁹ *Ibid.*, p. 382.

¹⁰ *Ibid.*, p. 383.

¹¹ *Id.*

Maria Teresa (1717-1780) e seus esforços para modernização das universidades, “[a] fim de criar quadros profissionais de funcionários públicos conforme os novos padrões científicos empíricos e racionalistas”¹, segundo Carl Schorske (2000). Os que desfrutaram desse novo processo de formação foram aqueles que deram impulso à cultura liberal e burguesa. Schorske menciona, como exemplo disso, o dramaturgo alemão e diretor de teatro, Heinrich Laube e sua função importante no *Burgtheater*² ao conseguir conciliar apoio da corte (defendendo as tradições daquele teatro) e da elite liberal (por apresentar “valores liberais na ética e a liberdade política”³). O historiador ressalta ainda que o que diferenciava essa cultura liberal das demais do século XIX, na Europa, era seu especial cultivo da “cultura estética”⁴. Aquilo que a Contrarreforma apregooou enquanto materialização da graça e de Deus através das artes manteve-se, de certa forma, no século XIX. Há uma atenção especial aqui ao teatro. A identificação do teatro com a burguesia liberal era forte. Em ensaio publicado em 1988, “Política e psique: Schnitzler e Hofmannsthal”, Schorske recorda que a lógica liberal se fortalece com o regime constitucional instaurado em 1860. Eram sobretudo alemães e judeus-alemães que se identificavam com o capitalismo. A participação política restrita a esses grupos foi questionada cada vez mais por grupos de ideologias diversas, como veremos adiante. Em 1900, deu-se a derrota dos liberais no que concerne ao “poder político parlamentar”⁵. Vale ressaltar que a cultura liberal austríaca, como descreve Schorske, ao mesmo tempo que representava progresso, ordem, moralidade, trabalho e alta cultura, o que denota sua tentativa de aproximação da aristocracia, mantinha-se vinculada ao viés sensualista, católico e místico.

Naturalmente que tais moldes artísticos começavam, ao fim do século XIX, a estremecer-se. Segundo Schorske (agora voltado à sua publicação traduzida em 2000), supunha-se que Gustav Klimt, ao ser incumbido da pintura do teto da universidade em Viena, na sala de cerimônias [*Festsaal*], teria de representar o Iluminismo no painel “Filosofia”. O artista acabou por transformá-lo em algo mais obscuro, fantástico e teatral, o que ia contra os preceitos racionais e científicos da universidade. A forte crítica dirigida a ele não se deu apenas por críticos de visão

¹ Cf. SCHORSKE (2000, p. 148).

² Isso em 1848, ou seja, quando o prédio do teatro ainda encontrava-se na Michaelerplatz, e não na *Ringstraße*.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ Cf. SCHORSKE (1988, p. 27).

estética conservadora. Karl Kraus (1874-1936) e seu aliado Adolf Loos, também um crítico da pintura de Klimt e da “ética da sensualidade e do esteticismo”¹, não concordavam com a visão de mundo demasiadamente estetizante e psicologizante. Sobre defensores de posturas semelhantes, Schorske faz a seguinte síntese:

Foi nesse ponto que esses conservadores do *Geist* ético-racional se tornaram protetores de artistas de uma geração mais nova, os expressionistas. Antiestetas, esses artistas arrancaram o véu da sublimação para expressar sem mediações uma verdade existencial crua e febril que não respeitava nenhuma convenção cultural. A esse grupo pertenciam Kokoschka, o Schoenberg da meia-idade, o poeta Trakl. Os antigos partidários do *Geist* se tornaram patronos e aliados dos novos apóstolos do instinto, esmagando os estetas entre eles.²

O que vale igualmente para o estilo de Robert Müller, um artista jovem no começo do século e de vinculação mais expressionista. Schorske usa aparatos freudianos para explicar as tensões geracionais que levaram a tensões estéticas como essas relacionadas a Klimt. Seriam três gerações que Schorske identifica no século XIX até o começo do século XX e tornam variegada a compreensão da passagem para o modernismo na Áustria: os “pais” racionalistas e liberais, os “irmãos” estetas, sensíveis e aistóricos e os “filhos” rebeldes, racionalistas e ligados à contracultura.³ Os velhos liberais e partidários de um nacionalismo austríaco chocavam-se, a partir de mais ou menos 1870, com os jovens nacionalistas germânicos que tinham força nas universidades. A cultura do instinto, influência de Wagner e Nietzsche, tomava conta do ideário intelectual desses jovens; o antissemitismo infiltrou-se nesse novo movimento nacionalista e criou cisão entre os jovens (como falaremos mais tarde). O grupo Jovem Viena [*Jung-Wien*]⁴ buscava o rompimento do passado e o moderno não por um tipo de retorno à cultura antiga (como os outros mormente se caracterizaram), mas por uma maior melancolia e mergulho profundo na psicologia humana. Isso se refletiu em uma individualização criativa cada vez maior; o estado plural da sociedade não encontrava meio de voltar a um dado comunitário mais amplo. Schorske não vê nesse processo de rompimento que ele entende edipiano uma superação da história e identificação com

¹ Cf. SCHORSKE (2000, p. 156).

² *Id.*

³ Cf. o capítulo “Tensão geracional e mudança cultural” (*ibid.*, p.162-178).

⁴ Nome de determinado grupo austríaco de artistas que, com denominação diferenciada dos *Jungen* [Os jovens], desfez-se da aura mais politizada de até a década de 80 do século XIX e caracterizava-se mais pelo pensamento cosmopolita (*ibid.*, p. 167).

o moderno; o mergulho na existência é radical. O *eros* que tanto caracterizou a impulsividade da geração anterior dá lugar ao *tânatos*. Segundo Schorske,

essa segunda onda de jovens revoltados somente deu uma formulação final, drástica e arquetípica à experiência de desestruturação social e abandono psicológico que seus predecessores sensíveis, em um recuo doloroso de sua cruzada regeneradora, já haviam proclamado – o fundamento do ser em seu mundo liberal em desintegração.¹

Uma tal desintegração social culmina em um tipo de individualismo que Nietzsche explicou como resultado da “vivisseção” da “alma moderna”.² Sem adentrarmos a concepção nietzscheana, vale destacar que o mergulho na alma caracterizou a assim chamada “arte dos nervos” [*Nervenkunst*]³, denominação com a qual os modernos procuravam expor com suas figurações a alma humana. A partir de Hermann Bahr, e para deixarmos mais clara a característica da nervosidade mencionada acima, Kimmich e Wilke resumem essa arte com as seguintes palavras: “[...] o ser humano moderno seria um ‘ser humano de nervos’, ou seja, um ser humano que fica na intersecção da medicina, fisiologia, psicologia, literatura e arte.”⁴

Não se pode negar a visão científica que acompanha essa caracterização, algo que vinha já do naturalismo.⁵ Ocorre que a arte, nesse período dito de vanguarda, não o aliava à figuração de modelos pretensamente mais reais. Os avanços científicos, com seus novos objetos e métodos, coadunavam-se com os da arte, que também questionava suas ferramentas, seus propósitos e poéticas, ao mesmo tempo que dialogava com a ciência, especialmente a física, biologia e química (não se pode deixar de mencionar escritores de peso como Arthur Schnitzler e Georg Trakl, o primeiro médico e o segundo com instrução farmacêutica). Destaque-se aí a teoria evolucionista de Darwin, cuja consequência posterior foi *grosso modo* a política racial de higienização; a exploração da psique humana; os princípios empíricos da ciência e o materialismo na filosofia.⁶

¹ *Ibid.*, p. 178.

² NIETZSCHE, Friedrich. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bände**. Ed. por Giorgio Colli e Massimo Montinari. Munique; Berlim *et al.*; 1999 *apud* KIMMICH; WILKE (2011, p. 35).

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ O norueguês Henrik Ibsen (cujo Peer Gynt aparece mencionado no romance *Tróp(ic)os*), bem como os alemães Gerhard Hauptmann e Johannes Schlaf, entre outros, são representantes do naturalismo. Questões como “concepções de autoria”, da “constituição da realidade” e dos “conceitos de verdade” são colocadas em foco (*ibid.*, p. 64), são questões claramente atreladas ao *linguistic turn*, como bem identificam os autores Kimmich e Wilke.

⁶ Sobre a relação entre ciência e arte (inclusive literatura) na assim chamada *Wiener Moderne* [Era moderna da Viena] até os dias de hoje, ver KANDEL (2012).

Além da influência de outros discursos, a produção literária sofria a do crescimento das cidades e da lógica de vida que o acompanhava. A prosa curta, por exemplo, foi resultado disso e pode receber a seguinte explicação:

Textos curtos e, por isso, passíveis de serem recepcionados com rapidez vão ao encontro da disposição de leitores modernos que habitam as grandes cidades e cuja margem de atenção reduz-se substancialmente com a variedade das influências externas e dos estímulos; o *momento* torna-se, com isso, também categoria central de recepção estética.¹

É evidente que há outras produções dessa época que não necessariamente são prosa curta, mas refletem a profusão de ideias a aglomerarem-se como um trânsito caótico, a virem espontâneas como que insufladas pelos estímulos das informações e do dia-a-dia citadino, ao que *Tróp(ic)os* de Robert Müller é exemplar.

Sentidos estimulados levam ao tema da sensação em geral, como a contribuição de Ernst Mach e sua tese de que as sensações constituem o eu de forma majoritária.² A premissa de que as sensações do sujeito constituem suas ideias e formas artísticas levam a compreender o conhecimento como aquele que transforma a ideia de verdade absoluta em verdade que cada indivíduo sente. Com uma tal premissa, passa-se a haver um distanciamento do naturalismo e dos valores burgueses. Ainda, junte-se ao posicionamento empírico-crítico de Mach a questão linguística trazida pelo intelectual Fritz Mauthner (1849-1923), também bastante influente entre os artistas da virada do século XIX para o XX. Com ele, trata-se da incapacidade de reprodução da realidade por meio do aparato sógnico, a língua, dado a diferença de percepção e uso dele de indivíduo a indivíduo.³ Em vez de isso tornar-se uma negação da literatura enquanto mídia escrita, pelo contrário ocorre uma valorização do potencial dessa linguagem em criar novas realidades. Com isso dois fatores são preponderantes: a metaforização das estruturas e a potencialidade imagética [*Bildlichkeit*] do texto literário, ou seja, o uso criativo da língua escrita torna-a apta a operar com metáforas e constituir plasticidade em vez de linhas narrativas tradicionais e cronológicas, o que por seu turno leva mais a frases de efeito que argumentação.

¹ Cf. "Kurze und somit schnell rezipierbare Texte..." em KIMMICH; WILKE (2011, p. 52, grifo nosso).

² Ver menção ao médico e filósofo *ibid.*, p. 40. Zeyringer e Gollner destacam também a publicação *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* [Contribuições para a análise das sensações] (1886), com destaque à questão da não dissociação do eu e do mundo exterior (ZEYRINGER; GOLLNER, 2012, p. 384).

³ Cf. KIMMICH; WILKE (2011, p. 75).

Ainda segundo explicações de Zeyringer e Gollner (2012), a psicanálise teve papel importante no fundamento de muitas ideias figuradas em obras literárias da virada do século. Aí a análise cultural coaduna-se com a ciência. Estudos de caráter propriamente científicos eram ligados também à psique humana, ou abdicaram completamente de métodos tradicionais da ciência, como é o caso dos resultados da publicação do *Studien über Hysterie* [Estudos sobre histeria] (1895) de Freud. É mister destacar no discurso freudiano o inconsciente e a interpretação dos sonhos. As profundezas da alma humana, ou o inconsciente e os acontecimentos oníricos em termos mais científicos, são vistos também como diferentes dimensões da realidade. Isso se tornou produtivo para a literatura. A histeria, comumente ligada à figura feminina, coloca em evidência a simbologia do feminino como próximo a essas outras camadas da existência. Consequência disso é a presença de temas sobre loucura, corporeidade e erotismo, bem como a transformação da imagética masculina menos atrelada à da “figura pública exitosa” e sempre inabalável.¹ As diferentes dimensões da realidade com a inclusão do sonho e do inconsciente, bem como uma tal caracterização feminina, são elementos presentes no romance de Robert Müller. Não adentraremos uma incursão da influência de Freud ou da psicanálise em geral, algo que já pontuamos aqui e ainda pontuaremos mais à frente com menção a alguns autores da fortuna crítica do escritor. Entretanto, a figuração de dimensões da realidade importa para um olhar geográfico sobre a obra que se pretende aqui; é fundamental ao menos uma referência ao pano de fundo para o surgimento de tal figuração.

Questão central da virada do século era também a presença forte da intelectualidade judaica. Temos claro que há distinções fundamentais entre as vinculações ideológicas e graus de assimilação dos judeus desde os últimos anos do século XIX até o fim da Segunda Guerra, bem como entre os judeus da Europa Central e do Leste.² Uma contextualização mais abrangente requeriria uma

¹ *Ibid.*, p. 61-62.

² Sobre isso, ver o trabalho bastante elucidativo de Michael Löwy (1989), especialmente os três primeiros capítulos. Em linhas gerais, o autor aproxima o assim chamado messianismo romântico revolucionário da revolução libertária, ambos em um período de fim do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial. No primeiro estariam os judeus da Europa Central (Alemanha e Império Austro-Húngaro), provindos de um contexto mais assimilacionista, o que entretanto se transforma, por parte de uma geração mais jovem da virada do século, em uma volta utópica à religiosidade judaica, ainda assim com elementos de secularização da intelectualidade alemã. No segundo os judeus do Leste, voltados à revolução socialista até mesmo pelo contexto de extrema perseguição e exploração no império russo. Aí, entretanto, há duas realidades: por um lado, judeus revolucionários, que

(re)leitura bastante atenta dos textos ensaísticos e jornalísticos de Robert Müller a fim de uma análise mais precisa das ideias do escritor vienense quanto ao tema. Entretanto, aqui, nosso recorte se limitará a alguns fatos relacionados aos judeus da Europa Central, mais especificamente Alemanha e Império Austro-Húngaro ou Áustria, vinculados à produção literária ou não pertinente à compreensão das vanguardas; neste contexto, ao que isso explique a ascensão e queda da ideologia liberal e, com relação a Robert Müller, alguns apontamentos sobretudo biográficos.

Muitos judeus haviam saído da Rússia após os pogrons para o império alemão, Hungria, Áustria ou Palestina. Para o contexto cultural aqui desenvolvido, destaque-se os judeus ou procedentes de famílias judias Sigmund Freud, novamente Arthur Schnitzler, Alfred Döblin e Franz Kafka. A presença de judeus na área da medicina, advocacia, editoras e outros ramos culturais deve-se à não preferência de sua ocupação em empregos estatais, tais como escolas, universidades, exército e administração pública.¹ A questão dos judeus ocupou não só a obra literária de Robert Müller, como também seus textos críticos. Neste escritor, porém, ela não se deixa resolver com o posicionamento cerrado de antissemitismo. Müller, também por questões biográficas (a esposa era judia), não passou despercebido ao crítico e historiador literário antissemita Adolf Bartels (1862-1945). O estudioso, ao fim membro de honra do partido nacional-socialista, pontua a relação entre o movimento expressionista e sua origem judaica. A proposição de temas degenerados², em especial a sexualidade, bem como o estilo deturpado em vista das artes figurativas tradicionais eram próprios dos expressionistas. Robert Müller, que Bartels vê ligado à teoria da relatividade de Einstein³ (um judeu) e “apesar de tudo muito próximo do judaísmo”⁴, conclama os artistas em uma palestra de 1917 a desfazerem as fronteiras artísticas, a buscar o distante, e o faz comparando o novo artista a um molusco. Nas pequenas biografias organizadas por Bartels ao fim de sua história literária, não por acaso o autor insere o seguinte comentário sobre o escritor vienense: “Parece que ele esteve fora e também ocupou-se de todos os problemas possíveis” (o que, por seu turno, parece justificar

cresceram sob uma educação religiosa rígida, mas que a negaram completamente em prol dos ideais materialistas e socialistas; por outro, a rigidez ainda maior da religiosidade de comunidades judaicas.

¹ *Ibid.*, p. 80. Também LÖWY (1989, p. 34).

² Alusão à expressão usada pelos nazistas para caracterizar as artes de vanguarda.

³ Da recepção criativa das novas concepções de tempo e espaço de Albert Einstein na obra de Robert Müller, ver PFLAUM (2008), especialmente capítulos 3 e 4.

⁴ Cf. BARTELS (1922, p. 214).

sua crítica negativa à busca pelo distante de Müller, ou seja, por tratar-se da incorporação de elementos estrangeiros ao seu ideal literário). Segundo Bartels ainda, suas obras caracterizavam-se na “maior parte como exóticas”.¹ As alusões e caracterizações pouco consistentes sobre Robert Müller determinam-se, ao fim, por sua possível origem judia (a mãe era uma Herzfeld) e pelo casamento com uma judia.²

A intensificação do antissemitismo neste período antecessor à subida dos nazistas ao poder na Alemanha leva-nos à menção breve do cenário de tensões políticas no Império Austro-Húngaro.

Fruto de descontentamentos com desmandos monárquicos e aristocráticos, a assim chamada revolução de 1848 representou para o universo germânico menos ganhos efetivos da classe liberal na presença política que o declínio absolutista. Essa é a opinião de Carl Schorske.³ Um dos grandes estudiosos da Viena da virada do século XIX para o XX ainda pontua o ganho na esfera cultural da classe média austríaca ao impor seus modelos artísticos, como a própria concepção da famosa *Ringstraße*. As construções presentes na famosa rua, embora de estilos historicistas, foram projetadas e construídas por arquitetos modernos e pertencentes a essas classes. Como nenhum fato histórico se constitui da linearidade dos fatos e a transposição absoluta de predominâncias de classes e culturas, da mesma forma não linear se deram os movimentos de contraposição a essas classes que, embora abastadas, ainda mantinham sonhos sub-reptícios da conquista de títulos de nobreza. Na literatura, tem-se o exemplo do escritor Ferdinand von Saar (1833-1906), que criticava o papel da arte entre as classes altas burguesas como mera forma de aumento da demonstração de *status* e riqueza.⁴ Entretanto, vale destacar que o *Bildungsideal* [ideal formativo] que permeava as concepções artísticas e

¹ *Ibid.*, p. 235.

² A acusação de Bartels convive com a de proto-fascista e antissemita possível de se depreender da obra de Müller. Não é nosso interesse desenvolver nenhum dos posicionamentos, entretanto, para a segunda acusação, há um contra-argumento possível. No posfácio de *Der Barbar* [O bárbaro], de Robert Müller, Hans Heinz Hahn diz o seguinte: “Nada é mais risível do que a acusação de antissemitismo [contra R.Müller] quando se conhece a Viena desses anos, a autonegação judaica e o ódio que judeus importantes nutriam pelo judaísmo. Observações antissemitas do tipo que se pode encontrar em Robert Müller também foram feitas pelo editor da Brenner ligado a ele, Ludwig von Ficker, que durante toda sua vida assumiu afinidade intelectual com judeus e a dependência material deles, e mostrou uma postura no tempo das perseguições aos judeus bem possível de ser desejada por alguns filosemitas posteriores, mas que para tanto não teriam sido capazes.” [Nichts ist lächerlicher...] (MÜLLER, 1993, p. 128)

³ Cf. SCHORSKE (1988, p. 278).

⁴ *Ibid.*, p. 283.

culturais dessas classes retirava da igreja e dos aristocratas a representação institucional e de classes das construções arquitetônicas e passava a inseri-las na lógica do mercado; a arquitetura dita ideal “passou a ser o ornamento, a propriedade comum de cidadãos esclarecidos.”¹

Diante deste cenário é que se intensifica o antissemitismo também sob o pano de fundo do descontentamento das classes mais baixas. No império Austro-Húngaro isso ainda se coadunava à convivência conflitante de grupos linguísticos, sobretudo ao se levar em conta que os indivíduos falantes de alemão, embora minoria, eram maioria no poder e nas decisões de âmbito político e econômico. O periódico independente *Die Fackel*, de Karl Kraus, figura destaque da cena jornalística e literária, era exímio defensor da soberania da língua alemã na monarquia. O anseio cada vez maior de corroborar esse poder etnicamente unilateral encontra exemplo em uma reação contrária extremista ao ministro-presidente da monarquia, Kasimir Graf Badeni (1846-1909), que desejou constituir o bilinguismo nas questões administrativas, levando em consideração a Boêmia e a Morávia; ao fim ele teve de abandonar o projeto. As tensões desses contextos administrativos fizeram o imperador Francisco José II fechar o parlamento em 1897². Junte-se a isso o forte antissemitismo e o crescimento de partidos políticos de massa³ que se distanciavam do liberalismo e eram divididos em cinco frentes: “o nacionalismo tcheco, o pangermanismo, o socialismo cristão, a social-democracia e o sionismo.”⁴

Mas a minoria sionista⁵ também se revela com sua presença na caracterização psicológica e política de três figuras públicas que Schorske analisa em seu ensaio “Política em novo tom: um trio austríaco”⁶. Começamos com as duas primeiras antissemitas. Georg von Schönerer (1842-1921) era filho de industrial que havia adquirido título de nobre por mérito; ao tornar-se parlamentar do conselho do reinado [*Reichsrat*] inflamava o antissemitismo especialmente na política, no

¹ *Ibid.*, p. 278.

² Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 358).

³ *Ibid.*, p. 357. Os autores Zeyringer e Gollner citam como produção literária que figura com pregnância a questão antisemita a peça *Professor Bernhadi*, de Arthur Schnitzler (1912).

⁴ Cf. SCHORSKE (1988, p. 127).

⁵ Sobre a questão da emigração judaica em vista da intensificação do antissemitismo, das exclusões e perseguições, havia dois movimentos: o sionista e o territorialista. O primeiro defendia o “agrupamento de todos os judeus exclusivamente na Palestina” e o segundo, as “regiões alternativas de colonização em diferentes continentes.” (KUSCHEL et al., 2013, p. 165ss)

⁶ Em SCHORSKE (1988).

comércio e no universo financeiro; é por conta desse extremismo que perde o seu cargo público. Karl Lueger (1844-1910), de origem humilde, tornou-se um assíduo antiliberal e, conseqüentemente, antisemita; alia-se ao partido social-cristão por ser defensor da igreja católica; é eleito prefeito de Viena em 1895, inicialmente recebe veto do imperador e só assume o cargo em 1897. Theodor Herzl (1860-1904) era um escritor frustrado, no começo nacionalista, depois simpatizante do liberalismo e socialismo; sua atuação política revelou-se na criação do movimento sionista, com publicação do livro *Der Judenstaat* [O Estado judeu]. É mister observar que havia também uma cisão interna entre os judeus. A cultura letrada aliava-se muito mais a um judaísmo assimilado que se contrapunha aos judeus pobres vindos do Leste, vide a sátira *Eine Krone für Zion* [Uma coroa para Sião], de Karl Kraus, de 1899, para quem uma pátria palestina valia muito mais a estes últimos.¹ Naturalmente, como indicado aqui, em nota, Kraus desconsidera os judeus revolucionários do Leste. Vale destacar que, a par todas as diferenças, nenhum judeu era exceção na ideologia nacional-socialista posterior.

Mas a queda do meteórico domínio liberal e “de sua cultura da lei e da palavra”², com todos os problemas políticos, econômicos e sociais acarretados (injustiça, depressão econômica e corrupção), refletiu-se no entusiasmo por uma cultura cada vez menos racional (ainda que já não o fosse desde a Contrarreforma em comparação à prussiana). Agora levando em conta as ideias de Carl Schorske, em seu *Pensando com a história* (2000), é desse modo que a literatura começa a ganhar espaço como forma de reação à cultura teatral liberal, por exemplo. A universidade passou a batalhar novas formas de pensar seu conteúdo acadêmico por meio de um “populismo militante e comunitário”³. Segundo o historiador ainda, Richard Wager tornava-se fonte de inspiração para jovens artistas no que concerne a valores nacionais e populares. Além disso, e juntamente com Nietzsche, ganhava espaço elementos como o impulso, o instinto e a *psique* como conformadores estéticos.

Voltando, porém, ao quadro geral de época, como referência específica da atuação literária, não se pode deixar de mencionar o grupo Jovem Viena [*Jung-Wien*] (destaque a Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Leopold von Andrian e

¹ Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 359).

² Cf. SCHORSKE (2000, p. 151).

³ *Id.*

Peter Altenberg) que se consolidou com o texto programático de Hermann Bahr, “Die Moderne” [A modernidade]. O apelo a moldes mais modernos provinha da constatação de certa estagnação criativa. Eram comuns os encontros deste e de outros grupos no Café Griensteidl e Central, até hoje existente e *highlights* do turismo vienense. Os cafés de maneira geral eram ponto de encontro de intelectuais e artistas, era onde surgiam as ideias vanguardistas. Tratava-se de locais em que ideias afins e conflitantes conviviam, eram debatidas e surgiam produções literárias.¹ Zeyringer e Gollner relatam que, no ano de 1895, havia 150 cafés somente em Viena.² O surgimento de uma literatura de textos curtos explicava-se, além do que foi dito anteriormente sobre isso, pela impossibilidade de muitos artistas em conseguir contratos para publicação de suas obras. Esse espaço de liberdade, no entanto, convivía, ao menos inicialmente, com a constituição de grupos literários fechados e celebrados, como o já mencionado *Junge-Wien*. Ele, no entanto, não escapou da sátira mordaz de Karl Kraus com a publicação de seu *Die demolirte Literatur*.

A denominação de período de decadência comumente atribuída ao período em questão não ocorre por uma constatação moral ou de juízo de valor. O escritor francês Paul Bourget cunhou o termo com a publicação de seu *Essais de psychologie contemporaine*, em 1883. Ao retratar uma série de escritores, demonstra ser o princípio da experiência o que caracteriza a figuração da realidade em obras literárias. Decadência seria fazer dialogar arte e vida na dissolução de categorias morais e absolutamente dicotômicas, tais como feio X belo, bom X mau. O que estrutura a realidade nas criações artísticas é “muito mais o próprio olho humano que percebe com seletividade, configura de modo subjetivo e dá forma ‘com sentido’.”³

¹ Cf. KIMMICH; WILKE (2011, p. 81).

² Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 378). A publicação de Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, também dedica um capítulo sobre a presença dos cafés na vida literária e artística da Viena da virada do século.

³ Cf. KIMMICH; WILKE (2011, p. 88). No que concerne a outras artes, entendemos como “decadência” o que se apregoava nas novas estéticas que surgiam no começo do século XX, com especial atenção à arquitetura. O mundo europeu via-se em crise econômica, política e social e às portas de duas grandes guerras. Em análise sobre as vanguardas no contexto de compreensão das metrópoles, em especial após a primeira guerra, Ricardo M. de Azevedo chama atenção para proposições racionais da construção de um novo mundo, “ordenado e operativo” (AZEVEDO, 2006, p. 48). Vide o exemplo da *Bauhaus*, mencionada pelo próprio autor, que apregoava a leveza, clareza das formas e democracia do uso dos espaços nas construções, o que seria mais coerente ao contexto exposto acima.

Decadentismo, além disso, acompanhava a crítica constante ao “esteticismo do *fin de siècle*”¹, cujos representantes mais destacados são Leopold von Andrian e Hugo von Hofmannsthal. A vinda de diversos intelectuais eslavos para Viena, no final do século XIX, e a constituição de seus respectivos movimentos literários próprios começavam a desestabilizar uma “estética realizada em passeio burguês e feudal”² como a do esteticismo ora mencionado. A compreensão de uma esfera de “decadentismo”, agora conforme uma história social da literatura como a de Zeyringer e Gollner, que vê no Império Austro-Húngaro uma “estação experimental para o declínio do mundo”, definição de Karl Kraus,³ tem a ver com o contexto também de crise econômica, como a quebra da bolsa em 1873⁴, e com as contradições de dentro da monarquia, seus gastos excessivos com luxos, a exemplo da comemoração dos 50 anos do governo de Francisco José.⁵ Antes mesmo da guerra, era visível o problema de endividamento dos Habsburgo. Depois da Guerra dos Balcãs, as indústrias têxtil e de papel sofriam enormes perdas; a exploração de muitas regiões no leste contrapunha-se ao crescimento na indústria da Boêmia e de Viena. No começo do século XX, a proporção de agricultura e indústria na Áustria era de 50%. Aos poucos dava-se a modernização tecnológica, ainda que mais lenta que em outros Estados.⁶ Isso se refletia no cinema, que animava com suas técnicas cinematográficas os intelectuais e sua produção literária.⁷ Segundo Zeyringer e Gollner, “[o] êxito do cinema contribuiu para a valorização do elemento visual que também provocou um desenvolvimento intensivo da técnica de impressão e de palco.”⁸

Tais sinais de modernização refletiram-se também durante o período de expressão máxima da crise política, econômica e cultural, a Primeira Guerra Mundial, com o desenvolvimento da indústria bélica. A propósito da guerra, um breve resumo do final do século XIX e começo do XX que levam a esse evento: as

¹ Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 354).

² Cf. “[...] Ästhetik auf bürgerlich...” em *id.*

³ Cf. “Versuchsanstalt für...” (*ibid.*, p. 356).

⁴ *Id.*

⁵ Ver descrição *ibid.*, p. 360.

⁶ Conferir a síntese da situação do império habsburgo no subcapítulo intitulado “Ökonomie, Modernisierung, Soziales” (*ibid.*, p. 363-366).

⁷ Heckner pontua, além disso, o ativismo literário como reflexo da influência do cinema, no sentido de este atingir a massa com mais afinco, no que a literatura, com novas técnicas, poderia se inspirar (HECKNER, 1991, p. 121). Tais argumentos são emprestados pela autora do texto “Die Zukunft des Films”(1921) [O futuro do filme], de Robert Müller.

⁸ *Ibid.*, p. 364.

tensões crescentes e desconfianças no plano político entre os diversos reinos; a morte de Maximiliano, no México, o que afastou os austríacos da França; o abandono dos russos de certa neutralidade na Guerra da Crimeia; em 1879, a formação de uma aliança entre o Império Austro-Húngaro e o Alemão, depois também com a Itália; o suicídio do príncipe da coroa austríaca, Rodolfo, em 1889; o assassinato da rainha Elisabeth (Sissi) por um italiano em 1898; em 1908, a anexação da Bósnia e Herzegovina ao Império Austro-Húngaro; por fim, o assassinato do arquiduque Francisco Fernando e sua esposa, em 1914, por Gavrilo Princip (um sérvio) em Sarajevo.¹

Não se pode subestimar a participação de literatos e artistas durante esta grande guerra (alguns exemplos: o próprio Robert Müller, Georg Trakl, Franz Marc, August Macke). Sua participação deu-se não só enquanto a de soldados, mas também como a de jornalistas na imprensa do exército.² Hugo von Hofmannsthal a apoiava e acreditava no pleno triunfo do império. Georg Trakl se suicidou após ter escrito seus últimos poemas intitulados *Klage* [Lamento] e *Grodek*³, que se colocavam na contramão de qualquer lirismo patriótico e idealista ligado à guerra. Vários escritores foram recrutados para a imprensa militar dirigida por Hugo von Hofmannsthal de 1914 a 1915, entre eles Ergon Kisch e Robert Musil. Até mesmo Stefan Zweig havia se pronunciado no início positivamente sobre uma primeira vitória, depois tornou-se pacifista. Este é o caso também de Robert Müller. Em outubro de 1914 ele saiu do serviço ativo por conta de uma explosão de granada que o deixou em estado de choque. Por conta disso, ficou entre novembro de 1915 a abril de 1916 no departamento psiquiátrico do hospital militar, em Viena. Depois, até março de 1917, trabalhou como jornalista no *Belgrader Nachrichten* [Notícias de Belgrado]. Aí começou a demonstrar excessiva simpatia à situação dos sérvios, ao que é transferido como correspondente da imprensa inglesa. Em fevereiro de 1918 deu-se sua baixa do exército.⁴

Os movimentos feministas também eram expressivos nesse período de virada do século e tinham de conviver com a predominância massiva dos homens no cenário artístico e literário. A presença das mulheres enquanto artistas e escritoras gerava reações muitas vezes machistas por parte dos intelectuais homens, a

¹ *Ibid.*, p. 360-361.

² Ver capítulo exclusivo de ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 361-363).

³ Nome de um lugar que hoje encontra-se na Ucrânia.

⁴ Ver detalhes sobre a trajetória de Robert Müller na guerra em HELMES (1986, p. 8-14).

exemplo de Karl Kraus e Otto Weininger¹. Em produções masculinas, não é raro compreender as relações amorosas sob o ponto de vista da primitividade e da violência, e figurando a mulher como vítima e merecedora disso, como ocorre no ato *Mörder Hoffnung der Frauen* [Assassino esperança das mulheres] (1909), de Oskar Kokoschka (1886-1980). A sexualidade como algo do universo primitivo controlado por mulheres é prenhe em *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, especialmente em sua personagem Zana, cuja presença erotizante estremece a relação entre os três viajantes ao torná-los ciumentos. Entretanto, não se pode deixar de atentar para a ambivalência disso no romance: a personagem de Zana sobrevive à viagem e ajuda Brandlberger a sair da floresta (ambiente onde se encadearam as tensões que culminaram no assassinato de Slim e van den Dusen); sua presença, sua anatomia peculiar, quase felina, desencadeia a explosão da sexualidade sobretudo em Brandlberger; ao fim não se pode ter certeza se houve qualquer relação sexual entre as duas personagens, essa frustração de Brandlberger parece muito mais tê-lo fortalecido.

Um escritor norueguês, Henrik Ibsen (1828-1906), segundo Zeyringer e Gollner, serviu de inspiração às escritoras e às diversas associações femininas que se fundaram, pois seus modelos dramáticos “aboliam noções tradicionais.”² Os autores destacam as escritoras Bertha von Suttner (1843-1914) e Minna Kautsky (1837-1912). A própria emancipação e o respectivo discurso sobre isso pode ser visto em Maria Janitschek (1859-1927), cuja atuação de jornalista estava longe de representar uma vida fácil. Tem destaque o seu romance *Die Amazonenschlacht* [A batalha das amazonas] (1897) e a questão feminina colocada ao sabor da ironia. Não era incomum o destino de prostitutas ser cotejado com o das mulheres casadas,

¹ O filósofo Otto Weininger (1880-1903) foi uma personalidade influente na concepção de gênero nesse período de transição dos séculos. Destaque-se aí sua obra *Geschlecht und Charakter* [Gênero e caráter] (1903) e o fato de ele ter vivido apenas 23 anos! Nessa obra o autor diferencia homens e mulheres, para ele, os primeiros são seres mais do intelecto e os segundos instintivos. Sobre isso, e diante do fato que tal visão parece ter se difundido com bastante força até tempos recentes, Zeyringer e Gollner ponderam: “O escrito abstruso é menos interessante que sua intensa recepção até hoje a emitir muitas afirmações sobre posicionamentos e autoimagens de homens, quando intelectuais desde Schönberg, Wittgenstein, Musil, passando por Doderer e Canetti, até Thomas Bernhard levam a sério algo desse tipo.” (ZEYRINGER; GOLLNER, 2012, p. 367) Os autores ainda prosseguem como referência direta de Weininger as considerações de Karl Kraus sobre o movimento feminino, que ele sentia “confundir a cabeça” (*id.*).

² Cf. “[...] mit den traditionellen Vorstellungen...” (*ibid.*, p. 368).

como o fez Else Jerusalem (1877-1942) em sua *Komädie der Sinne. Vier Frauenschicksale* [Comédia dos sentidos. Quatro destinos femininos] (1902).¹

Outro aspecto exposto por Zeyringer e Gollner é o tema do mercado editorial. Na virada do século, deu-se o seu crescimento sobretudo com jornais e revistas; os romances também tinham certo papel de destaque nesse cenário, ao contrário da poesia. No âmbito da literatura de vanguarda, surgiu, em 1911/12, o periódico *Herder-Blätter*, absolutamente expressionista, com contribuições de “Brod, Kafka, Werfel e também da ‘nova literatura tcheca’”². *Der Ruf* também era expressionista, o eminente escritor e editor Ludwig von Ficker (com quem Robert Müller correspondeu-se intensamente) considerava seus contribuintes uns “histéricos cheios de gás”³. Segundo Zeyringer e Gollner, Robert Müller, um deles, “expõe no começo do caderno temático ‘Guerra’ a sua exaltação patética de que o campo de batalha iria romper com a letargia da sociedade burguesa.”⁴ O posicionamento do escritor vienense condiz com seu espírito bélico de antes de seu pacifismo após o choque sofrido na guerra. Peter Altenberg, mencionado em seu grande romance, foi um dos intelectuais que começou a demonstrar os aspectos negativos dela, especificamente no primeiro número da revista *Ver!*.⁵

Em sua história da literatura austríaca, os germanistas Klaus Zeyringer e Helmut Gollner destacam alguns escritores da época com o desenvolvimento de subcapítulos. Selecionamos alguns para breves sínteses.

Os autores começam pelos que não se caracterizavam pela vanguarda propriamente, como Hermann Bahr destacado mais por seus ensaios e obras críticas. Trata-se de um escritor bastante volúvel, capaz de ser antissemita e socialista, e de um nacionalista alemão passar a um austríaco convicto. Destacam-se aqui o drama *Die neuen Menschen* [O novo ser humano] (1887) (uma expressão bastante presente no conjunto da obra de Robert Müller) e o ensaio *Die Moderne* (1890). Para ele, o que caracterizaria a modernidade seria a percepção individual do entorno e a necessidade do homem de manter-se aberto a mudanças.

O estilo mais tradicional e a aura *fin de siècle* percebe-se em Leopold von Andrian e Hugo von Hofmannsthal. Do primeiro, os autores destacam o *Der Garten*

¹ Sobre a análise do romance de Janitschek, bem como a presença feminina na Viena desse período, ver *ibid.*, p. 366-370.

² *Ibid.*, p. 373.

³ Tradução livre de *Volldampf-Hysteriker*. Ver *ibid.*, p. 374.

⁴ Cf. “[...] stellte an den Beginn des Themenheftes ‘Krieg’...” (*id.*).

⁵ *Id.*

der Erkenntnis (1895) [O jardim do conhecimento], cujo “diletantismo” e “*Anempfindung*” [partilha/ assimilação dos sentimentos alheios] como mote de uma época são considerados pela escritora e crítica literária Marie Herzfeld (1855-1940) “características da mentalidade e literatura austríacas”¹. O motivo do jardim também é forte na literatura de Hugo von Hofmannsthal (*Der Tod des Tizian*, port.: A morte de Ticiano, e *Der Tor und der Tod*, port.: O portal e a morte). O lirismo carregado atrela-se ao culto da vida intelectual de indivíduos solitários e eruditos. O jardim acaba por se tornar reino particular desse indivíduo. A janela e o espelho, elementos das obras acima mencionadas, coadunam-se com essa imagética ao serem porta de entrada para o mundo interior, para uma “outra esfera”². No começo do século XX, Hofmannsthal escreve dramas baseados em mitos. Zeyringer e Gollner chamam atenção para o fato de que a predileção pelos mitos da Antiguidade em Viena era peculiaridade do universo criativo austríaco desse período. Com relação ao proeminente escritor Hugo von Hofmannsthal, dizem o seguinte:

Com isso, Hofmannsthal correspondia às ideias do seu tempo de não mais ver o mito como o oposto do logos, mas de incluir tanto a racionalidade científica quanto as formas míticas numa concepção do mundo.³

Uma última característica que gostaríamos de pontuar sobre a obra de Hofmannsthal, com base na história da literatura de Zeyringer e Gollner, refere-se à sua relação com a monarquia austríaca. Em sua obra, ela figura como que mítica, atemporal. E mesmo diante de seu declínio, a monarquia ainda aparece ideal, menos realística. Os autores mencionam o *Preuße und Österreicher* [Prussianos e austríacos], publicado em 1917, que em meio à guerra não exaure tais considerações de caráter profundamente ideal.

Características individuais e pontuais como essas constituíam-se em obras que por vezes dialogavam ou se contrapunham. Em volume dedicado a publicações ensaísticas de Robert Müller escritas entre 1915 e 1917, *Gesammelte Essays* [Ensaaios reunidos], encontram-se igualmente desenvolvidas as ideias sobre a monarquia, sobre o austríaco, sobre o ser germânico de maneira geral. Aí, no entanto, prevalece o tom imperialista, por vezes bélico, talvez igualmente idealista,

¹ *Ibid.*, p. 388.

² *Ibid.*, p. 392.

³ *Ibid.*, p. 393 [tradução cedida por Ruth Bohunovski].

mas cuja crueza formal configura-se muito mais como estilo expressionista. Sobre isso exporemos, posteriormente, as considerações de William Johnston.

Não nos cabe mencionar todos os escritores presentes nessa passagem da história da literatura austríaca de Zeyringer e Gollner, vale muito mais destacar algumas características de alguns deles que nos levam a compreender a obra de Robert Müller. Como é o caso do escritor e médico Arthur Schnitzler. Marcas de sua obra são a desestabilização de valores morais, especialmente familiares, e certa desvinculação às estruturas da realidade referencial, como era o caso de romances realistas, por exemplo. Com isso o escritor evidencia certa despolitização, ao mesmo tempo que o potencial de sensibilidade dos seres humanos para os “espaços internos”¹ de sua compreensão existencial. Em Robert Müller, bem como em outros escritores de estilos radicais, a fronteira entre espaços internos e externos se dissolve por completo. A experiência na floresta, em *Tróp(ic)os*, confunde-se com o mergulho no inconsciente vivido pelas personagens; em “Manhattan-Girl”, o protagonista vive a cidade de dentro do quarto de hotel, porém esse viver a cidade confunde-se com a concessão quase evidente da voz à própria cidade, que fala com suas estruturas urbanas, seu corpo, por assim dizer, que entretanto ainda é o corpo do narrador-personagem do quarto de hotel.

Além de Schnitzler, pode-se aproximar o estilo de Robert Müller à figura excêntrica de Peter Altenberg (1859-1919), na verdade Richard Engländer. Trata-se de um escritor conhecido por utilizar formas narrativas curtas e aforismos. A predileção por tal forma, além dos motivos expostos anteriormente no contexto dos cafés, ganham a seguinte explicação:

Tais formas curtas eram apreciadas na Áustria, pois acreditava-se que elas combinavam com o espírito da época, com a aceleração do tempo e a insegurança do sujeito frente aos novos desenvolvimentos.²

Um argumento como esse cabe também à fúria estilística de Robert Müller que não se caracteriza pelos textos curtos ou aforismos, mas cujas afirmações contundentes, minimalistas, como quando se expressa sobre economia, teorias raciais ou imperialismo, ou mesmo quando descreve cenas de erotismo ou violência em seu grande romance, caem como blocos em avalanches em meio a uma pressa

¹ *Ibid.*, p. 407.

² Cf. “Deartige Kurzformen schätzte man...” (*ibid.*, p. 409). Tradução cedida por Ruth Bohunovski.

incontrolável, cabível aos tempos em que produziu sua literatura. Sobre Altenberg ainda, os autores prosseguem:

Altenberg partiu do *parfait flaneur* de Baudelaire, mas encontrou uma nova perspectiva e um tom original e sua mistura de observações e reflexões proporciona a sensação de que os textos são, por princípio, não finalizados. Essa impressão é intensificada ainda pelo tom de oralidade dos textos, que se manifesta em rápidas transformações e, em termos formais, através da pontuação, em especial do travessão.¹

Em Müller, o convívio de pensamentos, sonhos, ações e narração não ganha necessariamente uma divisão clara; destaque-se, no entanto, as elucubrações das personagens de *Tróp(ic)os* que, ao contrário, são claramente identificáveis com aspas. No texto, tais formatações específicas circunscrevem muito mais conceitos e *insights*, sobretudo depois de construídas após uma longa trajetória reflexiva e ações do enredo.

Ao dedicarem um subcapítulo para Robert Musil, colega e amigo de Müller, Zeyringer e Gollner ressaltam o foco das possibilidades da linguagem, especialmente em seu *O Jovem Törless* (1906).² Segundo os germanistas, o livro confere força à caracterização da moldura espacial, como se pode ver a seguir: o internato como centro das relações e acontecimentos do enredo; a fixação de uma “área periférica, tanto geográfica e geopolítica quanto social”³, a exemplo da estação de trem onde Törleß se despede dos pais para passar a viver no internato, trata-se da estação que conduzia à Rússia. O espaço que configura as perspectivas narrativas e a consciência do narrador não são compatíveis, segundo os autores, às possibilidades de representação da linguagem, pois o espaço interno da *psique* da personagem parece sofrer outros tipos de vivência: “É uma crise complexa da percepção – e da exposição linguística – que não pode reproduzir exatamente essa realidade.”⁴ Os autores veem nessa relação conflituosa a potência da linguagem literária, o que se reflete no resultado de uma obra exitosa. Em Robert Müller, isso

¹ Cf. “[...] knüpfte an Baudelaires...” (*id.*). Tradução cedida por Ruth Bohunovski.

² A propósito de Robert Musil, trata-se de um escritor bastante apoiado por Robert Müller. Em correspondência com o escritor Ephraim Frisch (1873-1942), aí como editor da revista *Der neue Merkur*, Müller sugere a ele (carta de 8/6/1920) a escrita de uma glosa sobre “Vereinigungen” [sic] [Associações], novelas publicadas por Musil em 1911. Curiosamente, a possível resposta (carta de 17/6/1920) argumenta não ser apropriado algo sobre o *Verwirrungen* naquele momento (referência ao *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, título original em alemão, cuja tradução seria *As confusões do interno Törleß*). Meio ano depois, Robert Müller escreve novamente ao editor sobre a correção da glosa sobre Robert Musil (19/1/1921), as correções referem-se ao título e ao ano de ambas as obras mencionadas. (MÜLLER, 2010b, p. 100 e p. 105)

³ Cf. ZEYRINGER; GOLLNER (2012, p. 429).

⁴ Cf. “Es ist eine komplexe Krise...” (*ibid.*, p. 430).

se potencializa ainda mais com a completa quebra formal de seu estilo (concatenação de tempo, linearidade e cronologia, e espaço/ cenário), o que não é o caso do *Jovem Törleß*.

Para encerrarmos o quadro oferecido por Zeyringer e Gollner, trataremos do subcapítulo sobre a primeira fase do expressionismo, onde os autores escrevem sobre Robert Müller. Baseando-se na antologia de Armin A. Wallas, em que a propósito não há menção a Müller, argumentam ser a diferença entre o expressionismo da Alemanha e da Áustria o cunho mais político do primeiro país e metafísico do segundo; ainda assim “[o] expressionismo na Áustria estaria mais orientado por Berlim”¹. Embora não haja uma total unidade que possa esquematizar as publicações concernentes à fase expressionista do começo do século XX, na Áustria, destacam-se ainda alguns temas: a confrontação mítica entre homem e mulher, com pitada de violência e primitividade; simbologia religiosa; a cidade grande e a consequente insegurança do indivíduo diante de sua grandiosidade, algo que os autores vinculam à prosa sobretudo de Albert Ehrenstein (1886-1950). Robert Müller, a cuja obra se pode imputar todos esse atributos, e longe de ser um mero metafísico (aqui a consciência de seus inúmeros ensaios sobre a situação geopolítica, especialmente do período colonial), ganha destaque com seu *Tróp(ic)os*. E novamente os espaços externos são cotejados aos internos. Segundo Zeyringer e Gollner, o romance descreve

[...]um confronto entre cultura e natureza, o mundo exterior é reproduzido como experiência interna. As imagens e as reflexões, os sonhos e a realidades se entrelaçam: onde existe uma realidade poderia haver outra; a língua seria a “quinta dimensão”.²

Essa atmosfera de quebra total com a forma narrativa tradicional alia-se, segundo os autores, ao “eu sem salvação”³ e suas consequências psicológicas. A expressão refere-se ao título da publicação de Hermann Bahr, de 1903, *Das unrettbare Ich*. Onde não há a subjetividade dotada de percepção unilateral, em que a razão convive com os estímulos das sensações, não há também a focalização unilateral e unidimensional.

¹ *Ibid.*, p. 431.

² Cf. “[...] schildert eine Konfrontation von Kultur...” (*ibid.*, p. 434). Tradução cedida por Ruth Bohunovski.

³ Cf. “unrettbares ich” (*ibid.* p. 435).

No que concerne ao aspecto propriamente espacial desse contexto de fim do século XIX e começo do XX, é conveniente voltar ao tema das metrópoles, especialmente às transformações urbanas de Viena na época, cuja culminância se dá com a concepção de sua já mencionada *Ringstraße*. O tema marcou a obra literária de Robert Müller, especialmente *Irmelin Rose*, cujo subtítulo *O mito da cidade grande* figura a profunda transformação de sua protagonista ao sair do jardim idílico para mover-se na cidade (ou voltar a ela, já que depois é-nos informado que Irmelin na verdade é Anna, filha de proletários). A morte da menina por atropelamento ocorre devido ao fato de a personagem paralisar-se diante do caos urbano (o que ocorre outras vezes ao longo do enredo). Tal acometimento transforma-a em ponto de fuga do retrato em movimento da cidade. Semelhante entorpecimento do indivíduo e a alusão à cidade ocorre em *Tróp(ic)os*, marcadamente na seguinte passagem, quando o narrador-personagem está em plena viagem pela floresta tropical: “[...] por seis segundos, senti-me tão refrescado e claro, como se eu andasse sobre um calçadão de domingo de uma cidade charmosa da Europa central e pensasse um pensamento desconhecido.”¹ Não é momento para nos dedicarmos à complexa simbologia da cidade nesse romance; a passagem ilustra, isso sim, o espelhamento de dois ambientes, o urbano e o selvagem, que por vezes se confundem ou trocam os seus papéis de caos e calma. Em sua publicação *Rassen, Städte, Physiognomien* [Raças, cidades, fisiognomias], Robert Müller caracteriza, sem contrariar seu estilo usual, as cidades, as etnias, os tipos humanos. Entre as cidades, estão Viena e o que Stephanie Heckner chama de Complexo “Manhattan” (1920/21)², com textos figurados em Nova Iorque, dentre eles o já mencionado “Manhattan-Girl”. Destaque-se aí o fato de a cidade não ser apenas cenário, senão personagem, às vezes dotada de marcas antropomórficas.

Robert Müller viveu na cidade norte-americana, porém a maior parte em Viena, onde nasceu e morreu. A capital austríaca é foco de *Pensando com a história*, de Schorske, para análise da passagem para o modernismo. E de que forma a cidade torna-se a culminância da entrada definitiva no mundo moderno? O historiador nos oferece um breve panorama de como pensadores de diferentes épocas refletiram a cidade. Para Voltaire e Smith, trata-se de uma criação

¹ Cf. “[...]sechs Sekunden lang fühlte ich mich so frisch und hell, als ginge ich auf dem Sonntagspflaster einer hübschen mitteleuropäischen Stadt und dächte einen unbekannten Gedanken.” em *Tróp(ic)os*, p. 16. As citações do romance serão referenciadas desta forma.

² MÜLLER (1992, p. 8).

monárquica para “centros de liberdade”¹. O primeiro, além disso, louvava o potencial de “liberdade, comércio e arte”² da cidade, o que se aliava ao de processo civilizatório. O segundo via a cidade na sua relação com o campo. Embora o espaço urbano fosse um bom lugar para a prosperidade, o sujeito que nela habitava não era patriótico e estável; o campo sim era o espaço da liberdade. Para Fichte, a cidade era o “agente formador da cultura por excelência”³ e, para o povo germânico, o que a movia era a “piedade, honra e sentimento de comunidade”⁴, como os burgos medievais, uma visão protestante ao que nos parece. Mas, segundo Schorske, a presença do principado contrapunha-se aos valores citadinos representados pela burguesia, pelo nacionalismo e pela democracia.

A visão negativa da cidade encontra ecos em Goldsmith e William Blake que viam nela o espaço do vício por conta da presença massiva da indústria no final do século XIX. Schorske enumera algumas possibilidades para essa estigmatização: 1) crescimento urbano e as péssimas condições de moradia causadas pela presença de indústrias; 2) a não concretização do projeto iluminista sobre o otimismo civilizatório.⁵ Diante desse contexto, Schorske identifica duas reações estéticas: *arcaístas*, com Ruskin, Gustav Freytag, Dostoievski, Tolstoi; a arquitetura e a construção de prédios ao estilo antigo (ou historicista); *futuristas*, com os reformistas sociais ou socialistas, como Engels e a síntese cidade e campo. Para o historiador, ainda assim há em ambas uma reação negativa ao crescimento excessivo da cidade.⁶

Após esse pequeno passeio histórico, fazemos uma parada em torno de 1850, na França, quando houve a influência de Baudelaire e os impressionistas na produção artístico-literária (e ainda sob o aporte teórico de Nietzsche):

A primazia da razão no homem, a estrutura racional da natureza e o sentido da história foram levados ao tribunal da experiência psicológica pessoal para julgamento. Essa grande reavaliação incluiu inevitavelmente a idéia de cidade. Como virtude e vício, progresso e regresso perderam clareza de sentido, a cidade foi situada para além do Bem e do Mal.⁷

¹ SCHORSKE (2000, p. 56).

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ Ver exposição panorâmica *ibid.*, p. 66-72.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

No que concerne à modernidade, a questão ética cede lugar à experiência individual, psicológica:

A cidade apresentava uma sucessão de momentos variegados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em sua passagem da inexistência ao esquecimento. Para essa visão, a experiência da multidão era fundamental: todos os indivíduos desarraigados, únicos, todos unidos por um momento antes de partirem cada um para o seu lado.¹

Aqui a referência de Schorske é sobretudo Baudelaire, para quem, segundo o historiador, a cidade era o misto de multidão e solidão, de experiências múltiplas em convívio com ausência de conforto psicológico. Ao identificar poeta e prostituta, Baudelaire não só ignorava qualquer preceito moral burguês, como levava a cidade a esferas simbólicas inovadoras:

O que o homem chama de amor é uma coisa muito pequena, restrita e débil comparada com essa orgia inefável, essa prostituição sagrada de uma alma que se entrega totalmente, com toda sua poesia e caridade, ao que emerge inesperadamente, ao desconhecido que passa.²

A cidade como espaço ambivalente, o espaço característico dos “decadentes” (no sentido aqui já esclarecido), tinha consequências nefastas para o indivíduo. Para Schorske:

Viver para os momentos fugazes que compunham a vida urbana moderna, desfazer-se tanto das ilusões arcaizantes como das futuristas, isso poderia produzir não somente a reconciliação, mas também a dor destruidora da solidão e da ansiedade.³

Em produções literárias como a de Robert Müller, essa dor traduz-se na conversão em possíveis estados psíquicos profundamente alterados. Em *Tróp(ic)os*, a leitora e o leitor são constantemente alertados para o fato de que os trópicos ou o ambiente selvagem da floresta tropical podem não ser assim tão distantes do ambiente civilizado da cidade:

Também é tão certo que a natureza feminina dos trópicos se repete naquela outra de uma cidade grande moderna e que o passo dado da Europa mais europeia para dentro da selva não resulta tão aventureco assim quanto se esperava.⁴

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Passagem de *On the essence of Laughter*, de Baudelaire, citada por SCHORSKE (2000, p. 67).

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Cf. “So gewiß ist es aber auch, daß die weibliche Natur der Tropen in jener weiblichen einer modernen Großstadt wiederkehrt, und, daß der Schritt vom europäischsten Europa mitten in den D jungle hinein nicht so abenteuerlich ausfällt, als man es sich erwartet hat.” em *Tróp(ic)os*, p. 26.

Ou são colocados até mesmo diante da dúvida se de fato trata-se de uma viagem pela Amazônia: “Nesse momento, eu me encontrava na rua de uma cidade grande. Mas essa realidade eu ignorava. Era obrigado a vivenciar uma visão que eu negava.”¹ Ao que o mote “Os trópicos sou eu”, que o protagonista brada como um último e decisivo estampido ao fim da narrativa, vem corroborar tal interpretação. Entretanto, e sem desfazer a tão bem reconhecida ambivalência da cidade por Schorske, a cidade de Müller aproxima-se de culturas mais primitivas quanto ao tipo de efeitos intelectuais:

Todas essas raças de seres humanos [extáticos e dervixes] não conhecem o doce veneno da reflexão: elas também não são nada menos que eróticas; mas o seu maneirismo epilético é exatamente aquela elevação divina do vigor para o quase doentil que alcançamos ao nosso modo nas nossas cidades grandes.²

No romance, como veremos na apresentação crítica do romance de Müller, exóticos eram as *broadways*, os *boulevards* e as *Ringstraßen*, no sentido de que textos da época, que figuravam com exageros as terras distantes do público europeu, acabavam por não ser menos fantasiosos que textos considerados ficcionais. A *Ringstraße*, em Viena, era fruto de simbologias que se davam no plano das relações sociais. No romance *Tróp(ic)os*, a aldeia indígena é estruturada segundo ruas anelares. Em meio à savana, como expressa o narrador, a aldeia oferece-se como uma “bandeja de bules de chá”, aquele que se serve dela é “um ser racional”³. Após reflexão sobre a cidade, o foco agora é um elemento específico que caracterizou fortemente a cidade de Viena: a *Ringstraße*. Começamos, porém, com a descrição formal mais precisa que se encontra no romance *Tróp(ic)os* sobre o formato peculiar da aldeia:

Encontrei três ruas anelares que foram dispostas em círculos concêntricos em volta de um edifício central suntuoso, uma grande cabana pintada. Abrem-se, contiguamente a essas ruas, os interiores das diferentes cabanas; ali, em meio a torrões de solo revirado, havia sendas aplainadas, pó e pedras esfarelentas. Entretanto, um sistema de vistas transversais colocado de forma diametral convergia no centro da grande cabana. Em cada uma dessas vistas, cujo plano de fundo resultava em uma vista da cabana, reproduziam-se as trapeiras das chaminés, tudo que é tralha e supérfluo ficava entre as paredes flanqueadas das cabanas. Só um único diâmetro conduzia, com amplo e aparente cuidado, à grande cabana. Ali havia,

¹ Cf. “Ich befand mich in diesem Augenblicke auf der Straße einer großen Stadt. Aber diese Wirklichkeit ignorierte ich. Ich war gezwungen, eine Vision zu erleben, die ich leugnete.” (*Ibid.*, p. 122)

² Cf. “Alle diese Menschenrassen kennen nicht das süße Gift der Reflexion: sie sind auch nichts weniger als erotisch; aber ihr epileptischer Manierismus ist genau jene göttliche Steigerung der Gesundheit ins schier Krankhafte, die wir in unsern Großstädten auf unsere Weise erzielen.” (*Ibid.*, p. 69)

³ Cf. “[...] Präsentierbrett voll Teekannen” (*ibid.*, p. 49).

portanto, algo de planejado e construído, ah, uma pequena técnica aprimorada, por assim dizer?¹

A mera exposição associativa revela, no entanto, alguns desencontros. Seria a grande cabana uma alusão ao *Hofburg* [Palácio Imperial] de Viena, hoje parte da Biblioteca Nacional, onde residiram os Habsburgos até 1918? Ou se fortalece o paralelo com a igreja católica ao tratar-se, no romance, da cabana da sacerdotisa? Aqui preferimos abandonar o plano das associações, até que seja possível uma verificação científica com o surgimento de qualquer comprovação documental relacionada ao escritor. Fica-nos a ressonância da técnica e planificação como alusão aos desdobramentos urbanos da Viena moderna e a sobreposição dessa dimensão urbana no espaço aparentemente primitivo da floresta. Afinal, aquele que se serve desse chá, da cabana bem estruturada, é um ser racional.

Saindo do romance de Robert Müller e voltando à história e concepção da famosa rua anelar (ou anel viário) de Viena, a *Ringstraße*, usaremos como fonte os ensaios de Carl E. Schorske. Em seu “A Ringstrasse, seus críticos e o nascimento do modernismo urbano”², publicado no Brasil em 1988, o historiador relata que, no lugar do anel viário, havia antigamente fortificações militares, cuja função militar perdeu-se depois da Revolução de 1848, ainda que o exército tenha ganho dois quarteis e um novo complexo de arsenais em localidade privilegiada. Em 1860 foi apresentado o plano para aquele espaço já em contexto de uma monarquia constitucional. Ainda que no planejamento urbano a *Ringstraße* representasse uma inovação, os prédios que a ocuparam tomaram modelos antigos e suntuosos, fazendo preponderar o estilístico sobre o funcional. O argumento, segundo Schorske, era a ausência de tradição arquitetônica. Além disso, embora também representasse o fortalecimento do liberalismo e de uma sociedade mais moderna, naturalmente a conformação estrutural da via não refletia uma sociedade de maior

¹ Cf. “Ich fand drei Ringstraßen, die in konzentrischen Kreisen um ein mittleres Prachtgebäude, eine große bemalte Hütte, angelegt waren. Nach diesen Straßen öffneten sich die Interieurs der verschiedenen Hütten, hier lagen im scholligen Boden glattgetretene Pfade, Staub und brüchiges Gestein. Ein System von durchmesserförmig gestellten Durchsichten aber strömte im Mittelpunkt der großen Hütte zusammen. An jeder dieser Durchsichten, deren Hintergrund eine Ansicht der Hütte ergab, pflanzten sich die Kaminluken fort, allerlei Gerümpel und Überzähliges hauste zwischen den Flankenwänden der Hütten. Ein einziger Durchmesser nur führte breit und anscheinend gepflegt auf die große Hütte zu. Hier gab es also etwas wie Plan und Anlage, ho, sozusagen eine kleine herzige Technik?” (*Ibid.*, p. 49)

² Quando da citação de ensaios ou passagens dos ensaios de Schorske, manteremos a mudança de grafia de *Ringstraße* para *Ringstrasse* que ocorre na tradução para o português, ainda que não concordemos com ela.

igualdade econômica. O espaço ali era ainda o da elite. Conforme Schorske, o que outrora “fora um cinturão de isolamento militar se converteu num cinturão de insulamento sociológico.”¹ A convergência para o centro de poder, ladeado por um enorme esplanada, também representava o distanciamento do subúrbio, ainda que melhorias significativas para a cidade tivessem sido executadas (canalização do Danúbio, implementação de sistema de fornecimento de água, em 1873 o primeiro hospital da cidade, presença de parques, construção de habitações de baixo custo etc²). Outro detalhe importante é que os prédios não foram concebidos segundo uma “relação mútua”³, conviviam ali estilos diferentes: o isolamento dava-se em todos os sentidos. Além dos museus de história da arte e seu espelhado museu de história natural (no meio deles a estátua suntuosa de Maria Teresa), o *Hofburg* e a ópera, é preciso recordar as construções mais ligadas à ideologia liberal: o *Reichsrat*, parlamento (ao estilo neoclássico grego, concebido por Theophil von Hansen); a *Rathaus* [prefeitura] (neogótico, Friederich von Schmidt); a universidade (renascentista, Heinrich Ferstel); *Burgtheater* (neobarroco, planta de Gottfried Semper e fachada de Karl Freiherr von Hasenauer). Curiosa é a história da concepção da *Rathaus* que se explica da seguinte maneira: até 1866, por conta da situação econômica como resultado da Guerra Austro-Prussiana, não foi possível a construção de um prédio para o parlamento:

Quando o horizonte se clareou e foi instituída uma constituição mais liberal, decidiu-se em 1869 unir as duas câmaras em ‘um só monumental edifício de esplendor [*Prachtbau*]⁴, com uma ala para cada câmara. Como símbolo da esperada integração parlamentar entre nobres e plebeus, optou-se por um salão central e salas de recepção em comum para os presidentes de ambas as câmaras, com a adoção do estilo grego ‘mais nobre’ para o conjunto. Não se pouparam despesas nos materiais mais ricos para a execução dos projetos luxuosos de Hansen.⁵

Embora se alie a modernização ao desenvolvimento urbano, pode-se perceber que isso ocorreu em Viena não sem contradições. O dado representacional e simbólico da *Wiener Ringstraße* [Anel viário de Viena] era prenhe. Em meio à história complexa e demorada de sua concepção, dos embates ideológicos que a conduziram, vale lembrar que, inicialmente, o prédio da universidade, por exemplo,

¹ Cf. SCHORSKE (1988, p. 51).

² Sobre isso ver o começo do ensaio entre as páginas 43 e 45.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ Para *Prachtgebäude* na longa citação de *Tróp(ic)os* há pouco reproduzida, optamos pela tradução de edifício *suntuoso* [Pracht], e não esplendoroso.

⁵ Cf. SCHORSKE (1988, p. 59ss).

estaria subordinado ao da igreja; o que ao fim não ocorreu. Prevaleceu o mote *Recht und Kultur* [direito e cultura], já que a formação era o pilar do processo de ascensão da classe burguesa e liberal, e não a genealogia ou o direito natural, quase *divino*, como o era para os aristocratas.

Além dos monumentos representativos, o ensaio de Schorske fornece-nos também um panorama mais geral do entorno dessa rua. Ali havia uma divisão social interna, com adoção específica de determinada arquitetura. Segundo o historiador, havia o Schwarzenbergplatz, eminentemente aristocrático; o bairro têxtil; bairro da Ópera; o bairro da *Rathaus* [prefeitura], mais próxima dos museus e da universidade, cujo entorno era habitado por liberais em ascensão. O ambiente profissional se imiscuía ao residencial, mas sem que pudesse ofuscá-lo. Porém não se pode ver aí a prevalência democrática no âmbito social. A suntuosidade, os espaços excessivamente abertos e uma noção de isolamento e distanciamento eram elementos de crítica do arquiteto Camillo Sitte (1843-1903), que via nesse ideário arquitetônico muito funcionalismo e racionalismo.¹ Filho de artesão, sua filosofia de arquiteto levava em conta a importância do elemento dessa classe como aquele que aproxima, que cria a partir da vida e dos ares próprios do local. Apoiava a construção de praças e elementos que preenchessem a amplidão excessiva dos espaços da *Ringstraße*. Consonante às ideias wagnerianas, a quem ele muito admirava e cuja vinculação ao resgate do folclore foi mencionado aqui, Sitte defendia ser o povo o mantenedor das tradições, aquele que preserva mitos e heróis épicos; a falta disso é que destruía a cultura na modernidade. Outra partilha do ideário wagneriano era a *Gesamtkunstwerk* [arte total], forma de combate à fragmentação e ao individualismo que suprimiam os heróis nacionais. Para Sitte, as artes deveriam estar vinculadas diretamente aos elementos culturais locais.

Enfim, Sitte tomou a idéia wagneriana de obra de arte total como modelo social para o futuro e a transpôs do drama musical para a cidade propriamente dita. Como 'advogado do lado artístico' da construção urbana, Sitte atribuiu à palavra 'artístico' critérios sociais comunitários que iam muito além dos do seu professor Eitelberger ou dos arquitetos historicistas da *Ringstrasse*. Seu tradicionalismo social e seu funcionalismo wagneriano levaram-no a definir o papel do planejador urbano como Wagner definira o do compositor: regenerador da cultura. Foi esta a contribuição de Sitte para a formação da mentalidade do planejador urbano moderno, tal como viemos a conhecê-lo: um personagem siegfriediano que refaz nossas vidas reelaborando nosso ambiente.²

¹ Sobre as ideias de Camillo Sitte, mais tradicionais e arcaizantes, em contraposição a Otto Wagner, mais futurista e funcional, ver o subcapítulo III do ensaio.

² *Ibid.*, p. 87.

Ao contrário de Sitte, Otto Wagner (1841-1918), ganhador do concurso de 1893 para o “novo desenvolvimento de Viena”¹, defendia a funcionalidade como princípio da arquitetura. A isso se juntaria o estilo e a produção de novos materiais ao encontro das necessidades do homem moderno. O arquiteto encontrou motivação na Secessão, sobretudo na pessoa de Gustav Klimt. Seu projeto premiado tinha a ver com o transporte público, claro elemento de funcionalidade. Some-se a isso o fato de que, para ele, o ambiente residencial deveria ser estritamente separado do comercial. A arquitetura também colocava em evidência as tensões históricas, vide a Caixa Econômica Postal, um banco voltado para o povo (projetado pelo próprio Wagner) e o prédio do Ministério da Guerra, por Ludwig Baumann, simbolizando a volta de duas instituições vencidas pelo liberalismo: a igreja e o exército. O partido social-cristão dava voz à classe média baixa. Georg Coch, que criou a Caixa Econômica em 1880, ganhou, além de uma estátua em frente ao banco, a fama de “herói mártir dos anti-semitas cristãos”². O racionalismo burocrático, o uso de novos materiais como o alumínio e a simplicidade da fachada são características do prédio do banco. Schorske chama atenção que só foi com o edifício de apartamentos na Neustiftgasse, n. 40, que Wagner conseguiu configurar materialmente seu ideário de uniformidade do homem urbano. O edifício possuía fachada lisa, janelas modulares, *hall* de entrada funcional; revelava o anseio de uma menor distinção de classes ao fazer conviver moradores de classes distintas em um mesmo ambiente. Entendemos que a concepção material de uma habitação como essa aproxima-se do ideário posterior da *Bauhaus* e seu fundador Walter Gropius. As ideias de Otto Wagner podem ser lidas em seu manual *Arquitetura moderna* (1895), do qual se utiliza Carl Schorske. Chamam-nos atenção seu argumento central de que a arquitetura deveria conferir direcionamento ao ser humano contemporâneo, para que este superasse a “incerteza dolorosa”³ que o acometia diante de tantos fatos novos. Schorske pontua que a concretização dessa ideia de conferir sentido ou direção deu-se pelo uso do referido arquiteto de “corrimões de escada, tapetes e parquetes com linhas marchetadas na direção principal do movimento”.⁴

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

No ensaio de Carl Schorske publicado no Brasil em 2000, “Da cena pública ao espaço privado: a arquitetura como crítica cultural”, cuja questão central é o espaço na sua fronteira entre público e privado, reforça-se a ideia de que a força da arquitetura e do urbanismo como expressões culturais e simbólicas em Viena, como vimos anteriormente, concentrou-se mormente na *Ringstraße*. Para o historiador, tanto Otto Wagner quanto Camillo Sitte são representantes da arquitetura como expressão da vida pública: o primeiro com foco na modernização radical da cidade com sua transformação em megalópole, mas segundo a busca de praticidade e agilidade para o ser humano moderno e seu *ethos* econômico (Schorske observa que o fácil acesso e os veículos, como Wagner apregoava, não correspondia à estrutura da *Ringstraße*); junte-se a isso a sua defesa pela construção de “prédio radicalmente simplificado” e a acomodação de pessoas em “grandes blocos habitacionais”¹; Sitte, pelo contrário, buscava o ideal da vida comunitária, acreditava que a *Ringstraße* não representava acolhimento para as pessoas e defendia os espaços públicos de convívio, como as praças. Mas interessa-nos nesse ensaio a diferenciação entre arquitetura estética e ética como mais um elemento de tensão cultural que caracterizava a cidade austríaca no período sobre o qual estamos tratando.

O movimento da *Secessão* (criado em 1897) tomava a frente mais privada e psicológica, Schorske menciona como arquiteto de referência a esse movimento Josef Maria Olbrich (1867-1908). Segundo ele, o interior dos prédios deveria refletir a personalidade de seu proprietário, ao mesmo tempo a convivência com a sensibilidade estética, harmonia com a natureza e arquitetura como arte, elementos de crítica ao historicismo. Seus representantes são chamados por Schorske de estetas. Vale aqui o contraste entre o arquiteto como *Raumkünstler* [artista do espaço] e a arquitetura como *Raum poesie* [poesia do espaço], e a *Moderne Baukunst* [arquitetura moderna], de Otto Wagner. A contramão dos estetas, porém, vêm mais claramente dos éticos. Para Adolf Loos, a arquitetura não deveria ser confundida com a arte. O exterior não devia representar, criar simbologias, senão ser o mais puro objeto da funcionalidade. Ao contrário da noção de interior subjetivante, um lugar de liberdade e personalidade de seu proprietário. Adepto de uma visão de mundo similar é Karl Kraus na literatura. Em seu *Die Fackel*, publicava

¹ Cf. SCHORSKE (2000, p. 182).

críticas vorazes à falta de veracidade da imprensa. Seu mote era o escancaramento da verdade. Suas leituras de peças teatrais a públicos seletos demonstrava sua aversão pela encenação, já que esta tirava o foco do texto em si. Para Loos também os objetos simples do cotidiano deviam refletir com radicalismo sua simplicidade, como maçanetas de portas. Em citação reproduzida por Schorske, o arquiteto escreve: “Nas duas últimas décadas, tivemos em nossas mãos bolhas renascentistas, barrocas e rococós, graças às maçanetas”¹.

Com tais considerações, Schorske claramente alia pontos de vista culturais à sua materialização arquitetônica, o que era peculiar à Viena que buscava sua identidade artística e cultural no contexto do modernismo do fim do século XIX, começo do XX. A literatura, o teatro e a música também não se eximiam de suas próprias forças declarativas diante das mudanças sociais. Gustav Mahler era exemplo disso. No ensaio dedicado ao regente e compositor, Schorske disserta sobre as diferentes fases de suas composições que não só revelavam mudanças de posturas filosóficas, sociais e estéticas, como também sua condição de viver “três vezes sem lar, como nativo da Boêmia entre austríacos, como austríaco entre germânicos e como judeu em todo o mundo”².

Mencionamos o músico e sua condição étnica trazida por Schorske, porque isso nos recorda a passagem do romance de Robert Müller em que o protagonista expõe sua visão sobre os músicos. Ele vê os músicos nas ocasiões de festas rituais da aldeia, cuja música acompanhava a dança, outra arte fortemente figurada no texto. Assim vê o protagonista a principal dançarina, a sacerdotisa Zana:

Então Zana dispara sobre nós, agacha e pula como uma pantera, leva um pedaço de lenha incandescente do amontoado e o balança freneticamente com os dentes, traçando um círculo ardente em sua volta, no qual sua figura raquítica fica iluminada em cada recôndito.³

A figura raquítica, ágil e pertencente ao tipo humano primitivo das “raças ultrarrefinadas”⁴ contrapunha-se aos músicos bonachões e menos magros, por assim dizer (note-se, ainda, que nem sempre o elemento primitivo, como a personagem Zana, é tomada como algo rústico e atrasado):

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 212.

³ Cf. “Da geht Zana wieder auf uns los, duckt sich und springt wie ein Panther, trägt ein Scheit vom Holzstoß fort und schwingt es rasend mit den Zähnen, einen feurigen Kreis rund um sich ziehend, in dem ihre magere Figur bis in jedes Schlüpfchen erleuchtet dasteht.” em *Tróp(ic)os*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

Os músicos me chamavam a atenção, revelavam-se um outro tipo totalmente diferente e não menos interessante. Era um um gênero humano de corporeidade inferior. “Raça misturada, como todos os músicos”, disse Slim. Sua música começa a me agradar. Ia crescendo em mim um leve desprezo por humanos musculosos.¹

O que outrora era refinamento agora vinha ao narrador Brandlberger como uma afronta diante de certa identificação com o físico dos músicos (é mister dizer que após a dança há uma disputa de força entre os três brancos e os indígenas em que os primeiros saem perdendo, o que aumenta ainda mais a sensação de impotência):

Esses músicos pareciam bem menos malevolentes. Tinham rostos refinados, inteligentes, melancólicos. Vou dizer uma coisa, pareciam mais civilizados, apresentavam-se com mais humildade. Minha antipatia contra a selvageria importuna de corpos que me cercavam topou ali com uma praia tranquilizadora: uma barriguinha pequena, bem-nutrida. O excitante daquelas estátuas mutantes sem estômagos dava nojo; o trabalho que residia em todos aqueles músculos cansava só de olhar [...]. Aspirava por gordura e acolhimento. Que exemplar esplendoroso, tranquilo, era esse volumoso capitão da música!²

A descrição dos quadros de Kelwa, o artista do povo Dumara, no romance, é a contraposição da figuração dos músicos apresentada pelo narrador.

Homens musculosos abusavam sexualmente de mulheres submissas e gratas. Atos da ternura mais selvagem podiam partir o coração nesta concepção artística. Nunca o encantamento amoroso havia sido apresentado de forma tão flauteante, nem a violência mais doce. As fêmeas consistiam de pinceladas protuberantes e extinguíam-se sob as mãos asfixiantes e as punhaladas de seus adoradores de crânios calvos. Os homens eram formas extasiadas de heróis, de torsos como nobres cálices de champagne, delgados e sem graça nos lombos e de efervescência succulenta nos ombros e peitos, como espumante fermentando. Seus crânios eram calvos até as vértebras, à exceção de um montinho de cabelos na franja, à borda da testa, que crescia do cérebro como uma dentição que se arreganhava com um sorriso de escárnio. Corpos de ambos os sexos eram entrelaçados em uma carnalidade que os agarrava, peitos abriam-se, imponentes, de prazer e de novos empenhavam-se coxas nervuradas. Um dos quadros recendia a luxúria e extravagâncias voluptuosas, e um cão repulsivo aproximava-se e, fugidio, farejava o par. Esse cachorro era o mais canino que a caninidade já havia produzido, era mais canino que qualquer outro cão, era o desfrute mais puro que já alcançara corporeidade.³

¹ Cf. “Die Musiker fielen mir auf, sie zeigten einen ganz anderen und nicht weniger interessanten Typus. Es war eine körperlich untergeordnete Menschengattung. ‘Mischrasse, wie alle Musiker’, sagte Slim. Ihre Musik begann mir zu gefallen. Eine leise Verachtung gegen Muskelmenschen stieg in mir auf.” (*Ibid.*, p. 94)

² Cf. “Diese Musiker sahen viel weniger übelwollend aus. Sie hatten feine, intelligente, melancholische Gesichter. Um es nur zu sagen, sie sahen zivilisierter aus, gaben sich bescheidener. Meine Antipathie gegen die aufdringliche Wildheit von Leibern, die mich umgaben, stieß hier an eine beruhigende Küste: ein kleines, wohlgenährtes Bäuchlein. Das Aufregende jener bronzenen, magenlosen Wandelstatuen machte widerwillig; die Arbeit, die in all diesen Muskeln lag, ermüdete vom Ansehen [...]. Ich sehnte mich nach Fett und Gemütlichkeit. Welch ein prächtiges, ruhiges Exemplar war doch dieser massige Musikkapitän!” (*Id.*)

³ Cf. “Muskulöse Männer vergingen sich an unterwürfigen, dankbaren Frauenzimmern. Akte der wildesten Sanftmut konnten einem in dieser künstlerischen Fassung das Herz brechen. Niemals war Liebreiz so flötend, niemals Gewalt süßer dargestellt worden. Die Weiber bestanden aus

Convivem a exposição plástica e paralisada de cenas e ações respectivas que ocorrem ao longo do romance. Nessa passagem, por exemplo, há uma clara alusão a uma cena posterior, alusivamente erótica, com Zana e Slim; a beleza que aí reside, segundo o narrador, é de caráter bárbaro e selvagem.¹ Também os cachorros estão presentes ao longo da narrativa, sobretudo o cachorro que acompanha o grupo quando este foge da aldeia em direção ao suposto tesouro. A par os desdobramentos de enredo, constata-se com isso o diálogo intermitente que o romance produz com a figuração das diferentes artes. Como a dança também. O protagonista anuncia a dança de Zana, e assim descreve a nativa:

Equilibrava-se com um perna, seu tronco estava arcado para trás e seu cabelo esticado e à altura dos ombros varria o chão. A outra perna estava erguida e o joelho dobrado. Em volta do osso tilintava um bracelete de pedacinhos de metal. A sola estava rosada e os dedos do pé eram como pequenos dedos de mão, no final, porém, um pouco gordinhos. O tronco formava um arco delgado e refinado, uma curva de fazer cócegas, que enlouquecia. Era preciso levantar-se e tomar aquele ornamento humano nos braços. Ele marcava profundamente, no fundo do coração, incitava o anseio pelo rosto e uma dor prenhe. Aquela domesticação dos membros tensionava o peito dos homens selvagens, e soltavam gritos ardentes, dolorosos e rítmicos. Ah Zana! E lá voava a coisa estreita, totalmente desnuda, um nó de nervos, músculos, vértebras e ossos domesticados, como que pelo espaço, zunia como uma chibatada de um canto a outro [...].²

As diversas lentes apresentadas não se limitam ao foco narrativo das personagens, nem à convivência da dimensão do sonho e a realidade contraposta a

schwellenden Pinselstrichen und verloschen unter den Würghänden und Dolchstößen ihrer kahlschädelligen Anbeter. Die Männer waren verzückte Heldengestalten, mit Oberkörpern wie edle Champagnerkelche, dünn und unansehnlich an den Lenden und fleischig moussierend an Schultern und Brüsten, wie gärender Schaumwein. Ihre Schädel waren kahl bis zu den Wirbeln, ausgenommen ein fransiges Haarbüschchen am Stirnsaum, das einem grinsend gefletschten Gebisse nicht unähnlich aus dem Hirn hervorwuchs. Körper beiderlei Geschlechts waren zu ergreifender Fleischlichkeit verwoben, Brüste klafften steil vor Lust und nervige Schenkel bäumten sich aus Knäueln. Eines der Gemälde duftete von Liebespracht und Lustaufwand, und ein Hundevieh lief darauf hinzu und schnupperte flüchtig zu dem Paare. Dieser Hund war das Hündischeste, das je an Hundetum geleistet worden war, er war hündischer denn je ein Hund, er war die reinste Genießlichkeit, die je zu Verkörperung gelangt ist.“ (*Ibid.*, p. 64).

¹ *Ibid.*, p. 176.

² Cf. “Sie balancierte auf einem Bein, ihr Rumpf war rückwärts gebogen und ihr straffes, achsellanges Haar fegte den Boden. Das andere Bein war gehoben und im Knie geknickt. Um den Knöchel klimperte ein Bracelet von Metallstückchen. Die Sohle war rosig und die Zehen waren wie kleine Finger, am Ende aber waren sie ein ganz klein wenig verdickt. Der Rumpf bildete einen raffinierten dünnen Bogen, eine kitzelnde Kurve, die verrückt machte. Man mußte aufstehen und dieses menschliche Ornament in die Arme nehmen. Es prägte sich tief, tief ins Herz, es erregte die Sehnsucht des Gesichts und ein scharfes Herzeleid. Diese Gliederzucht krampfte die Brüste der wilden Männer zusammen, und sie stießen rhythmisch wehevolle, brennende Schreie aus. Ach Zana! Da flog das schmale, splitterackte Ding, eine Schlinge aus Nerven, Muskeln, Wirbeln und zahmen Knochen geflochten, gleichsam durch den Raum, sauste wie ein Peitschenhieb von Eck zu Eck, lag wie ein Faden am Boden vor Moki, dem wülistigen Götzen, kreiselte dünn wie eine Mücke mit ausgebreiteten Armen und Fuß vor Fuß um das Feuer.“ (*Ibid.*, p. 105).

ele. A lente midiática, que não exclui nem mesmo a literatura com alusões metanarrativas de que a personagem estaria escrevendo um *livro*, alia o romance ainda mais claramente ao contexto efervescente da Viena da virada do século. Artistas de diferentes áreas dialogavam intensamente, deixavam envolver sua própria poética na influência desse diálogo.

Como o pintor e escritor Oskar Kokoschka (1886-1980). Com o ele, o estilo expressionista também revelava-se na forma explosiva, explícita. Carl E. Schorske, como contraposição aos jardins quase idílicos, intimistas e epítome do esteticismo de obras literárias de Leopold Andrian e Hugo von Hofmannsthal, escreve um ensaio intitulado “Explosão no jardim: Kokoschka e Schoenberg” (1988). Não para menos o pintor austríaco é colocado ao lado de um músico. Mas a ideia de explosão do jardim, mais do que um dado biográfico (Kokoschka havia de fato explodido um jardim na infância¹), trata do rompimento com uma estética sublime e mais decorativa do jardim. De família de artesãos e nascido no subúrbio, Kokoschka não frequentou a Academia de Belas Artes, mas de Artes e Ofícios. Foi em um jardim que expôs seus trabalhos, na seção “A Arte da Criança”, na ocasião da famosa *Kunstschau* [exibição de arte], de 1908, cujo presidente era Gustav Klimt. Ali revelou-se o caráter de rebeldia do pintor, que não se curvou aos interesses alheios quando da escolha de obras a serem expostas. O tema tinha como argumento de base a “arte *naïve* da criança”², que se revelava mais produtiva que a simples inspiração em grandes artistas. Tal premissa refletia também um hábito de Kokoschka de visitar museus de história natural e exposições etnográficas em vez de museus de história da arte. Para ele, ingenuidade e espontaneidade encontravam-se muito mais entre crianças e povos primitivos.³ Mas é com sua peça *Assassino esperança das mulheres* (1909) que Kokoschka é definitivamente expulso do jardim (da *Kunstschau*), o que o fez inclusive perder a bolsa de estudos.⁴ Curioso é saber que quem o acolheu foi o sóbrio Alfred Loos. A explosão de eroticidade da peça ultrapsicológica opera com figuras arquetípicas do macho e da fêmea. Um dos desenhos do artista para ilustrar a publicação da peça por acaso é um homem

¹ Cf. SCHORSKE (1988, p. 301ss).

² *Ibid.*, p. 308.

³ Nicola Gess publicou sua tese de livre docência sobre o tema de reunião entre pensamento primitivo, loucura e infância como fundamento geral sobre o fazer artístico, mas que surgiu e foi fortemente debatido e processado artisticamente sobretudo na época de virada do século XIX para o XX. Os autores que são objeto de sua tese são Robert Müller, Robert Musil, Gottfried Benn e Walter Benjamin. Cf. GESS, 2013.

⁴ Sobre o drama de Kokoschka, ver SCHORSKE (1988, p. 313ss).

subjugando uma mulher com uma faca, enquanto um cachorro os fareja por perto. Os corpos desnudos são esguios, musculosos e nervuosos. Se pensarmos na pintura de Kelwa (o pintor do romance de Müller), cuja descrição foi mencionada há pouco, note-se que se trata de uma referência direta a Kokoschka.¹ Em *Tróp(ic)os*, quando o narrador se volta para a leitora e leitor, ou a um público imaginado, ele fala sobre o artista Roroschkin, um pintor que, apesar de voltar-se para as origens da pintura destacando aí o elemento primitivo que a constituiria, quando, assim, retorna à ideia de brutalidade do ser humano a partir de um aparato de observação refinada e de uma cientificidade próprias de tempos modernos, não o faz como procurando ele mesmo identificar-se com um primitivo:

E os senhores entendem que com isso não volto a pensar em Kelwa, o artista da floresta, sobre quem poderia trocar umas poucas palavras com os senhores, mas nosso venerado inventor pictórico e amigo: levanto de minha cadeira e brindo ao nosso Roroschkin, esse Lionardo de nossa raça, ao gênio gótico, ao artista daquela última e mais recente dimensão a qual acabamos de adentrar. Nós, que superamos tempo, lógica e pensamento e os elevamos a um nível mais alto do pensar! Vivat Roroschkin!²

Müller, assim como Kokoschka, não apregoa o retorno ao universo primitivo como forma de negação do aparato racional de seu tempo. A arte moderna não usufrui, desse modo, da etnografia, psicologia, psicanálise e fisiologia apenas como inspiração para novas figurações. Sua forma altera-se com a presença incômoda das idiossincrasias humanas, camadas profundas que movem sua psique; aí trata-se de uma visão aguçada do artista de vanguarda diante não só de fatos novos, como formas novas (artísticas, urbanas e científicas). Certo caráter panfletário (como o brinde em apoio a Roroschkin) se revela no romance de Müller pela interferência dos movimentos artísticos que circundavam o escritor. A peça de Kokoschka, visual e escrita, é exemplo mais explícito disso.

Com alguns dos ensaios de Schorske mencionados aqui, que serviram de referência, além de outros autores, para a exposição deste capítulo, evidenciou-se o espaço multifacetado de Viena, o que se deu pela aproximação entre personalidades, pelas relações entre pares e pela cidade mesma enquanto elemento urbano

¹ Cf. a reprodução do desenho de Kokoschka *ibid.*, p. 314.

² Cf. "Und Sie verstehen, daß ich somit wiederum nicht etwa Kelwa meine, den Djungleartisten, von dem ich Ihnen ein paar Brocken hingeworfen haben dürfte, sondern unseren verehrten Malerfinder und Freund: ich erhebe mich von meinem Sitze und toastete auf unseren Roroschkin, diesen Lionardo unserer Rasse, das gotische Genie, den Künstler jener letzten und jüngsten Dimension, in die wir eben eingetreten sind. Wir, die Beweger und Überwinder von Zeit, Logik und Denken ins höhere Denken! Vivat Roroschkin!" em, *Tróp(ic)os*, p. 144. Sobre a aproximação a Kokoschka, ver também o artigo de SCHWARZ (2008, p. 3).

presente em obras de diversas artes. Encerraremos o capítulo com uma passagem de André Bucher, que pesquisou o senso mais performático que representacional da literatura moderna, entre outros também em Robert Müller, ao que nos leva a entender que o período em questão não foi só representativo, ou seja, forneceu figurações artísticas de sua época; lançou, isso sim, os germes da observância do espaço (do meio) e da história como processo necessário à criatividade intermitente das artes. Será que isso se manteve ao longo do século XX até o XXI? A pergunta, deveras especulativa e geral, serve apenas de ocasião para sentirmo-nos nós mesmos fisgados pela literatura moderna e de vanguarda; segundo Bucher, “[e]la deve ser percebida muito mais pela sua própria orientação afirmativa e na diversidade fascinante de suas moldagens.”¹

A seguir, a apresentação crítica do romance *Tróp(ic)os* caracterizada ao mesmo tempo por um resumo de grande extensão, apontamentos e análises iniciais. Dado o fato de o romance ainda não ter sido traduzido, o propósito é construir um panorama amplo e o mais completo possível.

2.3 TRÓP(IC)OS: UMA APRESENTAÇÃO CRÍTICA

Após considerações histórico-geográficas, que se deram à luz do próprio romance de Robert Müller, faremos agora uma apresentação crítica desse romance, ainda não traduzido para língua alguma. A apresentação extensa se justifica por tal limitação, mas também por fornecer análises pertinentes de caráter formal e temático, que irão alicerçar o diálogo com a geografia e com o filósofo Ernst Cassirer.

Sobre o Prefácio

A primeira edição do romance leva o seguinte título: *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs (Hans Brandlberger). Hrsg. von Robert Müller, Anno 1915*, o autor é Hans Brandlberger. A tradução seria: *Tróp(ic)os*². *O mito da viagem. Documentos de um engenheiro alemão (Hans Brandlberger). Ed. por Robert*

¹ Cf. BUCHER (2004 p. 75).

² Assim propõe Martins (2004) a tradução da palavra em alemão Tropen. Os parênteses se devem à dupla significação da palavra em alemão que, na tradução para o português, resultaria em duas diferentes: tropos e trópicos.

Müller, ano 1915. Note-se que uma personagem, na verdade o narrador-personagem, figura como autor do livro, e de fato, quando da busca pelo livro no sistema da Biblioteca de Berlim, que possui a primeira edição, o autor é ainda a personagem. Além do jogo de autorialidade, também ocorre a ambivalência do título. A tradução de *Tropen* é dupla: trópicos como demarcação geográfica e como plural de *Trope/ Tropus*, tropo, de acepção linguística, figura de linguagem. Essa duplicidade se nota em várias passagens do texto, como se verá adiante; é, na verdade, a mola propulsora de seu argumento. O “editor” é Robert Müller, que escreve um prefácio para o manuscrito de Brandlberger, o restante do texto. Neste prefácio ficcional, o editor menciona a notícia de uma insurreição indígena ocorrida no ano de 1907 “na fronteira entre Brasil e Venezuela na nascente do rio Taquado”¹. A sacerdotisa Zaona havia conduzido a rebelião, profetizado a vitória indígena e despertado os “impulsos [*Triebe*]² selvagens das nações da floresta virgem”. O editor-narrador, que na época do ocorrido encontrava-se na Califórnia, na cidade de São Francisco, chama a atenção para o fato de que em tal região, aparentemente fictícia (não se tem notícia de um rio com esse nome), um acontecimento como esse não era “uma exceção”, não fosse o fato de que viajantes brancos houvessem morrido. Embora tropas do governo venezuelano tivessem conseguido evitar um verdadeiro massacre, uma expedição de “sete norte-americanos e três alemães” e um grupo de homens que lhe dava cobertura sob o comando de um engenheiro alemão chamado Hans Brandlberger não escaparam do total aniquilamento. Vale mencionar que a intenção dessa expedição consistia da fundação de uma *Freelandkolonie* (um neologismo que mescla inglês e alemão) com “capital americano” e sob pressupostos comunistas. O plano era tornar as florestas cerradas da América do Sul “acessíveis a fazendeiros brancos” e o cultivo se dar sobre “uma administração ideal”³.

A atmosfera dessa passagem inicial do romance de Robert Müller caracteriza-se por certa objetividade da descrição que se mantém de alguma forma

¹ Cf. “[...] an der Grenze zwischen Brasilien und Venezuela im Quellgebiete des Rio Taquado” em *Tróp(ic)os*, p. 5. Além de todas as citações referente ao romance serem indicadas como *Tróp(ic)os* e a página, se houver citações condensadas e provindas de uma mesma página, só haverá uma remissão na última citação.

² Trieb também é pulsão e, com essa tradução, revelaria claramente a adesão a ideias psicanalíticas, o que não é implausível. Manteremos a versão mais neutra de impulso.

³ Cf. “[...] die wilden Triebe der Urwaldnationen geweckt [hatte]”, “keine Ausnahme”, “von sieben Nordamerikanern und drei Deutschen”, “mit amerikanischem Kapital”, “weißen Farmern zugänglich machen”, “ideale Verwaltung” (id).

até o fim do prefácio. Em seguida, o narrador procura lembrar-se de onde conhece esse tal Hans Brandlberger, procura o seu lápis, entre outros lugares, na gaveta e de repente depara-se com um manuscrito há muito tempo guardado ali. Era um texto entregue pelo próprio Brandlberger à revista em que o editor-narrador trabalhava, a “Three worlds”, com sede nas cidades de Pequim, Frisco e Berlim. O texto do engenheiro alemão não foi publicado, menos por conta das “digressões filosóficas”¹ e de uma tentativa falha de um eventual “estilo narrativo”², e apesar das melhores recomendações do editor-narrador, e mais porque, segundo o editor-chefe da revista, “um líder missionário protestante e bem abastado”, o manuscrito “contradizia em suas ideias e condução dos argumentos os fundamentos filantrópicos da revista, que recebia incentivos de milionários exploradores.”³ Aí o editor-narrador parece incrementar a opinião algum dia externada por seu editor-chefe de uma tirada sarcástica.

O manuscrito, por fim, é publicado em forma de livro pelo editor-narrador, a personagem implícita Robert Müller. O resultado é visto nos trinta e dois capítulos que se seguem a esse prefácio. Antes porém de adentrarmos nele, vale destacar as considerações individuais do narrador sobre o engenheiro e a outra personagem principal, o americano Jack Slim de origem árabe e latino-americana. Enumeremos algumas características do primeiro: típico jovem do começo do século XX; pequeno, loiro acentuado e de óculos de grau bem forte; uma cicatriz fruto de um duelo estudantil⁴; alemão mediano; um pensador, embora “um homem sem talento de fato e sem caráter”⁵, portanto quase sem espírito”, figura típica de antes da guerra; contrapõe-se a essa ausência de espírito, ou de intelecto, a qualidade de “animal escavador” ou fuçador e uma sinceridade habitual da época como forma de “mascarar suas fraquezas”⁶. Após a leitura do texto de Brandlberger propriamente, vale fixar essa tendência muito mais ativa da personalidade do engenheiro, sua

¹ Cf. “*philosophischen Abschweifungen*” (*ibid.*, p.6).

² Cf. “*erzählenden Stil*” (*ibid.*, p. 7).

³ Cf. “*vielvermögender protestantischer Missionsleiter*”, “*Es widersprach in seinen Ideen und Beweisführungen den philanthropischen Grundsätzen der von ausbeuterischen Millionären geförderten Zeitschrift*” (*id.*).

⁴ Agremiações estudantis, em que se realizavam tais duelos, eram comuns na época. O retrato literário disso é mais marcado, por exemplo, no romance *O súdito*, de Heinrich Mann.

⁵ Consideramos a palavra caráter, do alemão Charakter, no sentido de ausência de características pregnantes e estáveis; essa marca é visível na figuração das atitudes da personagem no romance.

⁶ Cf. “*ein Mann ohne eigentliche Begabung und ohne Charakter, ja, kaum ein Mann von Geist*”, “*Wühltier*”, “*Um sich einen Halt gegen seine Fehler zu schaffen, war er ehrlich.*” [Tradução mais livre] (*ibid.*, p. 8)

dotação menos metafísica (espírito) e mais voltada à observação e busca de explicações para o mundo *in loco* (animal escavador). Para as considerações sobre um tipo de espacialidade narrativa segundo contexto literário e histórico-geográfico, esse é um dado relevante; exemplo disso é a referência indireta às viagens científicas e os intentos etnográficos de caráter descritivo¹ presentes no texto.

A relação de Hans Brandlberger com a outra personagem, o americano Jack Slim, o narrador explicita como problemática. E isso sobretudo pela influência que este exerce sobre o primeiro, de forma tão intensa que o editor-narrador chega a desconfiar de uma completa invenção sua. Seu argumento para descartar tal hipótese é a de que se trata de “uma figura histórica [...] da qual a maioria entre nós conhece e tem um juízo formado.”² Com isso, temos a descrição mais detalhada dessa segunda personagem, que nos parece tanto mais complexa: um excêntrico a profetizar o destino do desenvolvimento humano em suas aspirações teosóficas; com trânsito internacional; amigo de Tolstoi; quando estudante, conhecido de Gauguin; frequentava os cafés em Viena na roda de Altenberg³; induziu o despacho feito pelo imperador Guilherme II durante a segunda guerra dos Bôeres⁴; era de origem oriental e simpatizante da cultura indiana, neto do árabe Selim Bukabra⁵, que como soldado no período de reorganização⁶ travou bons contatos com a Prússia, casou-se com uma alemã filha de oficial e foi fazer a vida na marinha na América do Norte, onde seu prenome Selim passou a ser seu nome de família, porém alterado: Slim. O pai de um dos protagonistas de *Tróp(ic)os* (Slim) e também ligado à marinha prestou a maior parte do serviço no Peru, teve seu filho, Jack, com uma mulher de

¹ Cf. SCHWARZ (2008), e a evidência da recepção de Robert Müller da obra do etnólogo Theodor Koch-Grünberg (1872-1924).

² Cf. “eine historische Figur gewesen wäre, von der die meisten unter uns erfahren und sich ein Urteil gebildet haben.” em *Tróp(ic)os*, p. 8.

³ Referência ao contemporâneo de Müller já mencionado no subcapítulo anterior. Ver menção direta ao escritor em carta de Müller, em MÜLLER (2010b, p. 23).

⁴ Trata-se do assim chamado despacho para Krüger, o então presidente da África do Sul, que abalou as relações entre Grã-Bretanha e Alemanha.

⁵ No texto, designa-se como procedência de Slim Bukabra a região de Hejaz na Arábia Saudita, além disso, menciona-se que ele fôra um oficial do sultão na época em que o capitão prussiano Helmut Moltke “encontrava-se em serviços militares turcos” [*in türkischen Diensten weilte*] (*Tróp(ic)os*, p. 9), uma figura também histórica (1800-1891) que havia auxiliado na modernização do exército da Turquia.

⁶ *Reorganisationsperiode*, em alemão. Período conhecido como *Tanzimat*, fase intensa de reforma do império otomano durante o século XIX. Sobre isso ver a enciclopédia sobre o império otomano em ÁGOSTON; MASTERS (2009).

origem obscura,¹ provavelmente uma nativa; Jack Slim do mesmo modo foi educado na marinha e saiu mundo afora.

Assim como Brandlberger, a caracterização de Jack Slim feita pelo editor (com a qual ainda seguiremos adiante) leva-nos a contornos específicos para a compreensão dos acontecimentos narrativos posteriores. Slim é uma personagem não alemã, miscigenada, cuja constituição genealógica aponta etnias que não só foram decisivas para a constituição da cultura ocidental, como para os passos da globalização. Slim é uma figura internacional, do mundo, cuja relação com o mar não nos é apontada por acaso.²

Então somos informados de sua predileção pela cultura alemã e seus planos políticos e coloniais para esse povo. Jack Slim defendia três ideias: 1) a fundação de um império alemão no mundo árabe ainda não explorado; 2) disseminação de um catolicismo que o narrador entende como fruto de sua personalidade mística e que, para Slim, andava lado a lado com o cosmopolitismo³ [*Weltmannstum*]; junte-se a isso o anseio da personagem pela sede do papado na Áustria; 3) criação de um reino judeu no mar Negro: um pendor para o elemento semita que carregava consigo.⁴ Tomamos emprestadas as palavras de análise do narrador que chama

¹ A ideia de uma mãe que vem de longe ou tem uma origem exótica ou obscura é bem presente em Thomas Mann (v. KUSCHEL *et al.*, 2013, p. 28), autor que Robert Müller recepcionou (v. por exemplo o ensaio “Contre-Anarchie”, em MÜLLER, 2011a). Em outro momento, essa origem deixa de ser obscura, sua mãe era chilena (cf. *Tróp(ic)os*, p. 66).

² Ver, no capítulo seguinte, ETTE (2012) e as fases da globalização que se podem visualizar, inclusive, nas diferentes formas de mapas e literaturas respectivas. Ressalte-se aqui também artigo do mesmo autor (ETTE, 2011) e o papel do mar na lógica insular da historiografia: meio pelo qual a história tomou rumos variados e surpreendentes, vide as descobertas da América. Alexander von Humboldt defende que, já na Antiguidade, os habitantes do Mediterrâneo tinham aspirações de atravessar fronteiras da bacia que os circundava (Cf. capítulo I de “Hauptmomente einer Geschichte der physischen Weltanschauung”, port.: Momentos principais de uma história da cosmovisão física, do segundo volume de *Kosmos*, de Alexander von Humboldt.)

³ A vinculação de Slim também ao catolicismo pode fazer parte dessa esfera de expansão histórica mencionada na nota anterior. Na mesma parte da obra de Humboldt, no capítulo IV, é apresentado o argumento de que o cristianismo conferiu unidade à espécie humana, unificando-a em ideais comuns sob condições históricas mais desenvolvidas, como as do período do império romano e as das descobertas. Não há um desenvolvimento mais longo desse argumento (também com relação à personagem de Müller) que já não possa ser resumido no título do subcapítulo “Die Entstehung des Christentums erzeugt und begünstigt das Gefühl von der Einheit des Menschengeschlechts”, port.: O surgimento do cristianismo produz e favorece o sentimento de unidade da espécie humana (v. HUMBOLDT, 2004, p. 283).

⁴ Sobre essa terceira ideia, há ainda o seguinte argumento: “[O reino] [seria] pensado como reservatório para o povo judeu que supre o restante do mundo com tendências dissolutivas e como Estado tampão contra as formações asiáticas do futuro no Tibete e no Cáucaso.” [Es war als Reservoir für das die übrige Welt mit auflösenden Tendenzen speisende jüdische Volk und als Pufferstaat gegen die asiatischen Gebilde der Zukunft im Tibet und in Kaukasien gedacht.] (*Tróp(ic)os*, p. 10). Assim como a presença do catolicismo, essa ideia não é desenvolvida no romance. Entretanto, discussões filosóficas, menções religiosas, aos judeus e asiáticos são temas mais gerais que aparecem no texto e podem, então, ser vistos como elo de ligação com tais ideias.

atenção para a conformação multiétnica da personagem, um tipo que parece constituir traços sobrepujados por “lutas, misturas e deslocamentos”¹.

Jack Slim volta a aparecer em outra publicação de Robert Müller: *Camera Obscura* (1921), um texto menos difuso, aparentemente mais verossímil, cuja personagem mais professoral de Jack Slim (de fato ele é tido como um professor catedrático) confere-lhe traços pessoais mais definidos e atitudes mais práticas com relação a suas ideias, a exemplo da hipnose que ele executa com a personagem feminina exótica presente no texto. A origem miscigenada delineada em *Tróp(ic)os* mantém-se neste livro e a religiosidade ganha um traço místico mais forte e voltado para filosofias e religiões orientais. O fato de sua personalidade extremamente teórica e de sua “atividade mais brutal e elevada” revelar-se como “um símbolo espiritual de desenvolvimento”² no romance *Tróp(ic)os* ganha, no *Camera Obscura*, contornos mais práticos com as sessões espíritas e a condução de um assassinato provavelmente feita por ele.

Voltando às considerações em *Tróp(ic)os*, o editor-narrador correlaciona a personagem de Jack Slim a uma pessoa conhecida. Ao que nos parece, não uma pessoa, mas um tipo humano provindo de vários contextos históricos e traços culturais: um ser humano alegórico a definir a humanidade no começo do século XX. Zana é mencionada ao fim desse prefácio como sendo uma personagem tão misteriosa quanto o próprio livro em questão (nome parecido ao de Zaona da notícia de uma insurreição indígena de 1907, mencionada no começo do prefácio). O editor-narrador pondera se não se trata da mesma “Zaona” desse ocorrido. Este detalhe, que não se pode comprovar, atrela-se diretamente ao caráter de mistério do livro (não por acaso um elemento feminino³). Mais ainda: o narrador diz que, se a

¹ Cf. “*Kämpfen, Mischungen und Versetzungen*” em *id.* Com o texto *Manhattan Girl*, de Robert Müller, Catarina Martins (2004) conclui que a ideia do novo homem para o escritor austríaco estaria atrelada a uma “nova mestiçagem geral, [à] dissolução de fronteiras geográficas, raciais, culturais e, como se vê pela ideia-protagonista, igualmente da identidade sexual e de quaisquer outras referências identitárias.” (MARTINS, 2004, p. 17) É necessário ponderar e lembrar que o escritor possui ideias contrárias a essas, a exemplo do racismo e protofascismo mencionados no subcapítulo anterior.

² Cf. “*höchste und brutalste Aktivität*”, “*ein geistiges Entwicklungssymbol*” em *id.*

³ Na parte final da narrativa, a floresta ou *Urwald* (selva, floresta primeva) revela-se mais fortemente como signo do feminino, da mãe ou da mulher (*Urweib*, mulher selvagem e primeva): “Eu retrocedi muito, procurei pela fêmea primeva [*Urweib*] para que ela ficasse ao meu lado, ao lado do novo ser humano, quando eu emergisse novamente dos trópicos, da existência original dos seres humanos, na qual eu desapareci por causa de um estudo sobre a síntese de um futuro.” [Ich war weit zurückgegangen, ich hatte das *Urweib* gesucht, damit es mir, dem neuen Menschen, zur Seite stünde, wenn ich aus den Tropen, dem Urdasein der Menschen, in das ich studienhalber zur Synthese einer Zukunft verschwunden war, wieder auftauchte.] (*Tróp(ic)os*, p. 276) Sobre a figura do feminino e,

intenção de Brandlberger era ser sincero, o efeito foi contrário. E, em sendo característico do livro ser mais “complemento” [*Ergänzung*] que “narrativa” [*Erzählung*], como prossegue o narrador, resta ao leitores, ele diz, tomar as rédeas da compreensão dos acontecimentos vindouros (como ele mesmo exemplifica, de como Slim e o holandês morreram; sim, a personagem de um holandês é mencionada apenas nas linhas finais do prefácio). As considerações de nosso editor-narrador terão força sobre a condução de nossa leitura do romance, não só por serem parte de enunciados do texto, mas por nos vermos obrigados a seguir o jogo fictício do projeto editorial da personagem Robert Müller. Neste jogo, não passa despercebida a crítica ao mundo editorial da personagem e sua decisão de não publicar o manuscrito de Brandlberger que expusemos acima. O pano de fundo da intensa produção ensaística do Robert Müller escritor, de seu ativismo intelectual e literário, e do próprio caráter ensaístico e autorreferencial de *Tróp(ic)os*, que o afastam (não totalmente) de uma dicção propriamente ficcional, são elementos extra- e intratextuais que tornam o jogo mais enovelado, ao mesmo tempo que elucidam declarações aparentemente esparas como essas sobre o mundo editorial.¹

Temas ou elementos narrativos lançados no prefácio são mais desenvolvidos no curso dos capítulos subsequentes: impulsos (ou pulsões), primitividade, contexto colonial, o desenvolvimento das cidades (ou das grandes cidades ou metrópoles, termos que aparecem no texto) e a metanarratividade. No que concerne à nossa proposta, do texto como um todo procuraremos depreender mormente aquilo que se refere às relações espaciais que se dão entre personagens e entre personagens e entorno; no âmbito da metanarratividade, quando o texto lança-se para sua autocompreensão e assim o foco narrativo se problematiza; e para a reflexão figurada no texto de fatos histórico-geográficos marcadamente espaciais (como o colonialismo e as expedições).

Viagem pelos trópicos: escrita “trópica”

ligados a ela, temas como sexualidade, pulsão e instinto, ver MARTINS (2011, p. 695); especificamente sobre *Tróp(ic)os*, JACOBS (2002, p. 9).

¹ Sobre o destaque à produção ensaística e jornalística de Müller, ver o posfácio de Helmes em MÜLLER (2010a), o terceiro capítulo de PFLAUM (2008), HECKNER (1991), HELMES (1986). O próprio escritor sai do grupo Literaria que havia criado junto com seu irmão Erwin quando ela se tornou demasiado grande e uma empresa de ações. Isso não vinha ao encontro de seus ideais. Em seguida, ele abre uma editora própria, a Atlantis, acaba por endividar-se, resigna-se e pouco tempo depois se suicida (sobre isso, Cf. HECKNER, 1991, p. 165).

Nos capítulos que se seguem ao “prefácio” descrito acima, toma a palavra o narrador Hans Brandlberger. Ele começa destacando o efeito da beleza de Zana, de “uma índia miserável e primitiva, desde o cinto valioso que contornava o lombo nu até as pontas vigorosas dos dedos, que queriam tocar sem piedade nas feridas dos homens.”¹ Em seguida apresenta Jack Slim, um “descendente de uma espécie de conquistadores” que herdara do pai “a razão e a vontade nórdica [...], de sua mãe de cor os humores típicos do sangue”.² Slim e Zana são também personagens centrais e que têm influência sobre os destinos de Brandlberger; nessa descrição breve de suas personalidades já se anunciam os fatos que seguem. Fatos que não podem ser reconstruídos tão facilmente, já que se encontram em um enredo não linear e mesclam-se a longas digressões e a momentos oníricos. Não se trata, portanto, de um gênero literário aos moldes tradicionais que precedeu a vanguarda, como os naturalistas e realistas. Sem adentrar muito a seara das tipologias literárias, pode-se até mesmo questionar qualquer noção de gênero fixo ou tradicional na maior parte dos textos literários de Robert Müller, que, em sua mais notável publicação, parece muito mais parodiar qualquer gênero (romance de aventura, relato etnográfico, texto filosófico, ensaio...).

Sabemos, no entanto, que Brandlberger conheceu o holandês van den Dusen em Curaçao no ano de 19...³. Este era um comerciante de formação, tornou-se oficial em Java e havia conhecido um tal Jack Slim em Cartagena. Com a chegada de Slim duas semanas depois, conforma-se o plano de buscar um tesouro na floresta amazônica. Slim havia ganhado um “tipo de tijolo” com hieróglifos, uma “massa arenosa cozida”⁴, como recompensa por ter salvo um soldado indígena no contexto de uma revolução colombiana. Tais hieróglifos eram como que um fac-símile de inscrições contidas em uma rocha no interior da Guiana. Essa rocha encontrava-se atrás de uma cachoeira, os tesouros que ali estavam haviam

¹ Cf. “eine armselige Indianerin und urwüchsig vom kostbaren Gürtel, der ihre sonst nackten Lenden umgab, bis zu den kräftigen Fingerspitzen, die mitleidlos in die Wunden von Männern greifen mochten.” em *Tróp(ic)os*, p. 12.

² Cf. “Nachkomme eines Konquistadorengeschlechtes”, “die Vernunft und Willenskraft des Nordens, von seiner farbigen Mutter die Launen des Blutes” (*id*). Ver, em um trecho transcrito de carta de Thomas Mann a Agnes E. Mayer, sobre a diferença entre a mãe brasileira e o pai alemão do escritor, que ele diz tratar-se de uma mesma diferenciação realizada por Goethe, em KUSCHEL *et al.* (2013, p. 34).

³ A mesma indicação 19... como indefinição temporal da narrativa ocorre na novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann. Ver análise da novela feita por Müller em seu texto “Contre-Anarchie”, em MÜLLER (2011).

⁴ Cf. “eine Art Ziegel”, “eine gebackene Sandmasse” em *Tróp(ic)os*, p. 14.

pertencido a uma caravana, que, após tomar contato com a riqueza, havia matado os indígenas que haviam ajudado seus integrantes. O soldado colombiano que foi salvo por Slim (não se sabe por quê) era descendente dos indígenas. A morte dos nativos havia sido vingada também com sangue (não há informações precisas sobre esse fato). O narrador-personagem Hans Brandlberger, embora não tenha acreditado muito na história, resolve fazer parte da expedição por conta de seu interesse na pessoa de Slim. O último parágrafo antes do capítulo II revela o estado de espírito das personagens nos momentos finais antes de elas partirem para aquela empreitada:

Um dia começamos a nos armar, meu ímpeto por atividade ganhava um campo, durou um mês e de repente ficou silencioso em torno de nós, pavorosamente silencioso, a floresta virgem esmagava-nos e o mundo das máquinas e da conversação lá atrás permaneceu um sonho de nossa fantasia obstinada, que levava de volta um rio de ouro àquelas culturas.¹

Pode-se entender o “mundo das máquinas” como referência à cidade (os três encontravam-se em cafés venezuelanos). Curioso esse mundo tornar-se parte de um sonho. O que segue seria fruto tão somente da fantasia?

No capítulo II,² dois botes correm o rio com os dois viajantes europeus e o americano, além dos ajudantes indígenas e das bagagens. O curso do rio é como um “fio serpenteante de lagos menores e maiores”³. Esse movimento sinuoso leva a uma “situação flutuante”, o que ao contrário do que se possa imaginar conduz a personagem a uma atmosfera letárgica que o faz se sentir “leve e claro”. A sensação de claridade o remete ao “calçadão de domingo de uma cidade charmosa da Europa central”⁴. As transformações do corpo e do espírito o fazem adentrar um “estado dos trópicos” que ele parece reconhecer, um estado em que as coisas parecem crescer despropositadamente. Na lógica da memória, até mesmo da loucura, como se alude em momentos posteriores da narrativa, a existência, o ser-estar-aí [*Dasein*],

¹ Cf. “Eines Tages aber begannen wir zu rüsten, mein Tätigkeitsdrang erhielt ein Feld, es dauerte einen Monat, und da ward es plötzlich stille um uns, unheimlich stille, der Urwald schlug über uns zusammen und die Welt der Maschinen und der Konversation da hinten blieb ein Traum unserer hartnäckig arbeitenden Phantasie, die einen Strom von Gold in jene Kulturen zurückführte.” (*Ibid.*, p. 15)

² Em alguns momentos iremos precisar o capítulo onde se passam os acontecimentos.

³ Cf. “schlängelnde Schnur von kleineren und größeren Seen” (*id.*).

⁴ Cf. “schwebend[e] Situation”, “frisch und hell”, “auf dem Sonntagspflaster einer hübschen mitteleuropäischen Stadt” (*ibid.*, p. 16).

confronta-se com o ter-sido-estado-aí [*“Dagewesen”*]¹, como expressa o narrador; nela desdobra-se também o mote dos espaços de convivência simultânea. No nível da estrutura narrativa, esse mote inicia-se com a caravana que havia passado pela cachoeira, uma informação retirada daquela massa arenosa, e que de certa maneira é um espelhamento da situação das próprias personagens.

O universo das plantas é prenhe na narrativa. Vai passando de paisagem figurada para aos poucos tornar-se um organismo próprio, elas se agigantam e tornam-se seres antropomorfizados: braços de cipó que buscam as árvores e o olhar lascivo de uma florescência; coxas de flores estranhas ou “[c]artilagens verdes acinzentadas, cicatrizes de florescências proliferando, cabeças que haviam começado a cindir e de cujos cérebros rachados se olhava fixamente em línguas pontudas e minúsculas.”² O cenário claramente de contornos sensualizados culmina na sensação do narrador de voltar a ser apenas uma célula. Evidencia-se, no texto, a viagem ao inconsciente, o retorno à condição primeva, cuja relação com a floresta virgem (primeva) oferece uma clara simbologia.

O capítulo III relata um estado de insatisfação das personagens gerado pela visão do (ou do entrelaçamento com o) entorno e pela viagem, um estado de predominância de elucubrações filosóficas que contrapõem a metafísica à identidade material do ser humano. O “Tatwamasi: tu és aquilo!”³ da filosofia oriental, o eu verdadeiro que se encontra na origem de todos os fenômenos, contrapõe-se à filosofia alemã, que, segundo o narrador, nunca havia alcançado tamanha realidade. Considerar-se um conjunto de células, que em tudo habita, é parte desse pensamento, o romance especifica: o espaço é seu corpo, seus nervos as “garras de bichinhos aquáticos”; a “água tépida”⁴, o seu sangue. Ao olhar o mundo sob esse prisma, o narrador-personagem se considera ele mesmo uma paisagem dos trópicos a adentrar uma “existência pré-histórica”⁵. Em um contexto como este, aumenta o autoconhecimento, assim como ocorria aos antigos indianos, segundo a personagem, e com a pulsação baixa devido ao clima. Aos poucos toda essa conformação de um pensamento filosófico vai ao encontro de uma explicação para a

¹ *Ibid.*, p. 17. É mais comum a tradução de ser-aí para *Dasein* no meio filosófico. No romance, é patente a necessidade de se inserir o “estar”, pois é cabal a posição espacial das personagens, muitas vezes presentes em dois lugares ao mesmo tempo.

² Cf. “Graugrüne Knorpel, wuchernde Blütennarben, Köpfe, die begonnen hatten sich zu spalten und aus deren klaffenden Hirnen es in winzigen spitzen Zungen starrte.” (*Ibid.*, p. 18ss)

³ Cf. “Tatwamasi: das bist du!” (*ibid.*, p. 20). Ou Tat Tvam Asi, sânscrito.

⁴ Cf. “Fänge von Wassertierchen”, “Lauheit des Wassers” (*ibid.*, p. 21).

⁵ Cf. “prähistorische Existenz” (*ibid.*, p. 22).

construção das culturas. O que há de adormecido nos nórdicos quando estão situados nas regiões frias volta a se transformar em fogo ao confrontarem-se com os espaços do Sul. Daí a origem da capacidade nórdica de produzir brilho próprio, tornando seus habitantes mais ágeis e espertos, o que se dá por serem impulsionados pela “aspiração nostálgica” [*Sehnsucht*] e pela fantasia. O tipo humano próximo do Equador, por sua vez, não é aventureiro nesse sentido mais romântico dos nórdicos.

Além disso, a divisão Norte e Sul,¹ mais especificamente cultura e sensorialidade/ sensualidade, estabelece-se com a diferenciação do amor nas regiões nórdicas e tropicais. “As mulheres da sociedade [europeia]” são “tão falsas quanto suas diademas”², contrapõem-se às “orientais americanas”, que conduzem o amor no “movimento pendular” de uma rede: que fatalmente leva ao mundo dos sonhos e a “experiências ilusórias”³ dos homens que vêm do norte. De qualquer forma o narrador pondera não poder haver uma expectativa maniqueísta: aquilo que parece positivo nas mulheres do Sul acaba por tornar-se alegoria de todo o sexo feminino, que por seu turno partilha com a floresta virgem sua condição primitiva, erótica e instintiva.⁴ A viagem figurada no romance pode ser, com isso, também “uma missão erótica”⁵. O amor que se prefigura ali não é “altruísta”, é “desejoso”⁶. Assim é caracterizado o estado de espírito de Hans Brandlberger com relação a essa temática no ambiente que o propicia:

Em seus arredores [do amor], e desde que uma floresta, um rio e um sol sejam soberanos, produzem-se incidentes do tipo mais despudorado que posso imaginar. Segredos turvos emergem da alma de um homem, e intuo algo degradante, confuso, sem sentido, forças poéticas que desmoralizam, paixões que, com dentes mais afiados, deixam a autoestima obtusa, balançando [no barco] agora já prevejo prolongamentos que não são dados no espaço e no tempo, e naquilo que o ser humano das cidades conhece disso. Respiro, febril, mundos, indizível onde atrás do meu, à esquerda, à direita, em cima, embaixo?... e precipito em existências que surgem desde tempos imemoriais. A espécie grandiosa da natureza primeva, mãe e puta ao mesmo tempo, desafia minha masculinidade: me revelo, procrio e viajo.⁷

¹ Sobre isso, ver KUSCHEL *et al.* (2013, p. 33).

² Cf. “Die Frauen der Gesellschaft [...] o falsch wie ihre Diademe” (*ibid.*, p. 23).

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Mencionamos em nota do subcapítulo anterior essa simbologia e fontes pertinentes.

⁵ Cf. “erotische Mission” (*ibid.* p. 25).

⁶ Cf. “altruistische”, “begehrliche” (*ibid.* p. 26).

⁷ Cf. “Es ergeben sich in ihrem Umkreise, soweit ein Urwald, ein Strom und eine Sonne Herren sind, Zwischenfälle der schamlosesten Art, wie ich mir denken kann. Trübe Geheimnisse tauchen aus der Seele eines Mannes auf, und ich ahne Demütigendes, Verwirrendes, Sinnloses, poetische Kräfte, die demoralisieren, Leidenschaften, die Selbstachtung mit schärferen Zähnen stumpf machen, spüre im Schwanken schon jetzt Erstreckungen voraus, die nicht in Raum und Zeit, und was der Mensch der

Em seus apontamentos, agora metanarrativos, a personagem sugere que a história que está narrando trata do feminino, da natureza primeva da floresta virgem, mas ao mesmo tempo diz não querer fazer tantas revelações. Ainda menciona que o livro informa das consequências de alguém se encontrar em “condições tropicais”¹, que adentrar o próprio ser é falar a língua da floresta. Neste livro, ele retrata um homem de cérebro efervescido, que escreve um livro que ele primeiro vivenciou. Esse homem era ele mesmo.²

O próprio fato de Brandlberger produzir pensamentos por vezes disparatados, de qualquer modo dinâmicos e intensos, argumentam em favor da constituição de imagens e ideias pelo contato direto com o entorno, com a ação do corpo, sejam elas novas ou reminiscências adormecidas. O humor, visto aqui como estado de espírito passível de mudanças, o narrador entende-o como próprio dos nórdicos; a grandeza do Sul é invariável, impõe-se sobre o espírito de modo que ele se imiscui a ela:

é só assim que se entende a seriedade destituída de humor de todo filosofema oriental, do Talmude ao Mahabharata e ao arabesco árabe. Inventei sessões como um teólogo mourisco, misturei, destemido, conceitos e símbolos como um poeta verborrágico do Farsistão.³

A presença da personagem meio árabe Slim na narrativa ganha, aí, contornos simbólicos. Além disso, tal estado de imersão no todo, um preceito seguido pela personagem como aproximação do universo oriental, evidencia-se no fato de seu eu fundir-se na “sensibilidade [*Empfindlichkeit*]” não proveniente de uma consciência unitiva, como se ele fosse uma “indiano velho”⁴ que se perde nos

Städte davon weiß, gegeben sind. Ich atme, fiebernd, Welten, unsagbar wo hinter der meinen, links, rechts, oben, unten?... und stürze in Existenzen hinab, die sich vor Urzeiten ereigneten. Das große Geschlecht der ursprünglichen Natur, Mutter und Hure zugleich, fordert meine Mannbarkeit heraus: ich enthülle mich, zeuge und reise.” (*Ibid.*, p. 26)

¹ Cf. “tropisch[e] Zustand” (*ibid.*, p. 27).

² Fizemos, aqui, uma paráfrase da p. 27.

³ Cf. “Nur so ist der humorlose Ernst aller morgenländischen Philosopheme, vom Talmud bis zur Mahabharata und bis zur arabischen Schnörkellogik zu verstehen. Ich erfand Sitzungen wie ein maurischer Theologe, unverdrossen mischte ich Begriffe und Symbole wie ein blumiger Poet aus Farsistan.” (*Ibid.*, p. 28) Note-se nesta passagem referências orientais. Outros textos em que elas aparecem são: “Der Asiate” (MÜLLER, 2011a), bem como *Camera Obscura*. Martins (2011) explicita esse tema em Robert Müller, concluindo que no vislumbre de uma nova raça, argumento ideológico presente na obra do escritor austríaco, a origem estaria no oriente. Em *Tróp(ic)os*, o narrador ressalta que a condução da história em seus acontecimentos mais marcantes (como a descoberta da América tropical) se deve ao movimento de oeste para leste. Cf. MARTINS (2011, p. 692, 693).

⁴ Cf. “ein alter Inder” em *Tróp(ic)os*, p. 29.

detalhes cósmicos (lembrando aqui das plantas). Assim, o espírito passa a ver o mundo, o todo, com mil olhos, como uma divindade que tudo vê, um ser primeiro [*Ursein*] que criou o mundo.

A viagem prossegue. Os viajantes procuram então um lugar para acampar. O caminho aquático sai de cena. O sol desaparece, entra a noite, sobrepuja-se a presença de animais. Pássaros, macacos e pumas começam a fazer parte dos cenários narrativos, e retornam diversas vezes. No acampamento, é preciso que os viajantes se revesem na vigília da noite. Hans Brandlberger é o primeiro. Ele observa os companheiros, os sons que emitem, os cheiros. O narrador-personagem diz que aquele que está na sentinela, de vigília, tem a palavra. Suas reflexões tomam conta da narrativa. Diz ser o sentimento por Slim de longe o mais complexo, e assim se mantém até o fim. Era ao mesmo tempo um homem do futuro e um selvagem primitivo. E seus planos?

[E]les provinham de viajantes, de livros, ou formavam o croqui de um oficial do governo que havia traçado desse modo sua vaga noção sobre um determinado lugar. De fato havia mapas reais, mas nos pontos que teríamos necessitado eles estavam em aberto. [...] Não tínhamos levado aparatos de medição, pois nossa expedição e seu alvo deviam manter-se em segredo e armamentos chamativos no pequeno ninho que formava nosso ponto de partida teriam frustrado esse cuidado.¹

Nesta passagem a geografia e seus métodos são confrontados. A palavra e a observação direta pesam mais que eles. Mas não se trata aqui de um apelo doutrinário, de uma vaga proximidade a uma visão humboldtiana de arte e ciência², para um novo método para a geografia e suas práticas científicas de campo (mediação, situamento). Se levarmos em consideração o texto como um todo, seus aspectos metanarrativos, repensar a geografia e os mapas refere-se igualmente a repensar um outro fazer literário por meio de outras possibilidades de figuração de

¹ Cf. “[...] sie stammten von Reisenden, aus Büchern, oder bildeten das Kroki eines Regierungsbeamten, der seine vage Ahnung über die Lokation eines Platzes in dieser Art aufgemalen hatte. Eigentliche Karten gab es wohl, aber an den Punkten, die wir gebraucht hätten, waren sie offen. [...] Vermessungsapparate hatten wir nicht mit, denn unsere Expedition und ihr Ziel sollte ja geheim bleiben und auffallende Rüstungen in dem kleinen Nest, das unseren Ausgangspunkt bildete, hätten diese Vorsicht vereitelt.” (*Ibid.*, p. 33)

² Especificamente suas considerações no segundo volume de *Cosmos* sobre a pintura de paisagem e o ganho para o desenvolvimento do conhecimento sobre a natureza com sua prática de observação, também comum à ciência: “[...] na pintura de paisagem e em todas os outros ramos artísticos distingue-se entre o que produz a contemplação e a observação direta mais restritamente e o que ascende sem limites das profundezas da sensação e da intensidade da força intelectual idealizadora.” Acaba por concluir que o melhor é “o conhecimento aperfeiçoado da natureza enquanto resultado simultâneo de observação direta e combinações ideais” [in der Landschaftsmalerei und in jedem anderen Zweige... Kenntniß der Natur, als einer...] (HUMBOLDT, 2004, p. 232 e p. 242).

tempo e espaço. A busca de um novo processo criativo começa não só por outras figurações de tais categorias, como também por novas proposições formais no que concerne ao tempo e espaço narrativos.

Após 10 dias da partida, uma fome de brutalidade, sentimento de poder e crescente frenesi do olhar diante da contemplação de “corpos suculentos a moverem-se com ritmo”¹ começam a tomar conta das personagens. A luminosidade que vai surgindo nas clareiras parece atrelar-se a tal estado. Não por acaso o narrador a compara à da rua de uma cidade². À luz excessiva, segue-se o calor em excesso, que faz van den Dusen e Slim perderem a compostura, sobretudo o holandês, em quem se percebe desbotar-se a aura rigorosa de oficial do exército.

O olhar se intoxica naquele ambiente. O narrador-personagem volta a vislumbrar a imagem de uma cidade.³ Depois de quatorze dias, os brancos transformam-se em “entidades anormais”⁴, ao contrário dos indígenas sempre iguais. O índio Checho tinha dezesseis anos e era belo, um “deus”.⁵ Chama a atenção do narrador, além disso, suas pernas delgadas e finas,⁶ cujos movimentos durante a remada encarnavam o ritmo que conduzia a viagem.

O ritmo, por sua vez, é um elemento fortemente presente que surge no texto com o movimento dos remos, e ganha uma abstração conceitual mais apurada: o acento [*Akzent*]. O ritmo e o acento são as molas propulsoras da constituição das culturas. O ritmo nasce do movimento circular dos remos produzidos dentro da água. Tal movimento é chamado pelo narrador de roda d’água [*Wasserrad*]. A parte externa dele tem seu correspondente na interna, dentro da água; assim, também uma dada realidade tem sempre seu correspondente contrário. Na obra, isso

¹ Cf. “[...] fleischiger sich rhythmisch bewegendem Körper” em *Tróp(ic)os*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Id.*

⁴ Cf. “abnormal[e] Gebild[e]” (*ibid.*, p. 36).

⁵ Não é forçoso atrelar a tal descrição à recordação de Tadzio de *A morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, um nome eslavo e de entonação silábica semelhante. A idade de ambos é aproximada e Checho é uma variação do nome russo Sergei.

⁶ É curioso o fato de as pernas chamarem a atenção da personagem homônima de *Camera obscura* quando alguém atravessa o seu caminho: “Jack Slim, que era um atleta, interessava-se justamente por esse par característico de pernas; tudo se podia mudar ou colocar fora do lugar, mas com essas pernas sempre se reconheceria um homem” [Jack Slim, der ein Sportmann war, interessierte sich gerade für dieses charakteristische Paar Beine; alles konnte man ändern und verstellen, aber an diesen Beinen würde man diesen einen Mann immer wieder erkennen.] (MÜLLER, 1991, p. 49). Para o próprio escritor Robert Müller, a compleição espiritual robusta tinha de vir acompanhada também de uma boa compleição física. Em carta de 26 de maio de 1910, ele aconselha seu irmão mais novo, Erwin, depois de sugestões de livros, a “praticar algo da cultura do corpo. [...] Nunca entendo por que os artistas, que falam a porção nobre da palavra, na maioria são corpos negligenciados.” (MÜLLER, 2010b, p. 26)

caracteriza a cultura primitiva, indígena, em relação à civilização europeia e fundamenta a frase final do texto, algumas vezes repetida ao longo da narrativa, de que “os trópicos sou eu”¹, em que o poder trópico da palavra é capaz de criar um duplo, a metáfora. A personagem desenvolve melhor a ideia: o elemento contrário também é denominado *paradoxo*. O filete de água separa as duas metades da esfera, da roda d’água, uma sempre pressupõe a outra: uma é a metáfora, parábola, [*Gleichnis*] da outra, assim como os trópicos são o tropo de um determinado estado de espírito, um *espaço* de possibilidade criativa da linguagem.

Como sói acontecer, o romance faz uma pausa de digressões como a descrita acima e encena uma narratividade tradicional. Após darem-se conta da beleza de Checho (assim supõe o narrador-personagem também nos outros), os três, agora reunidos em volta da fogueira, começam a travar conversas animadas sobre pornografia, teorias de longas expedições e viagens marítimas, sobre como se comportava a tripulação de uma embarcação marítima, especialmente o capitão, marinheiros e os homens do porão.² Entre eles surge uma questão: qual seria o papel do gato do navio? Em *Tróp(ic)os*, aparece com frequência um puma e Zana ou os três personagens ocidentais muitos vezes são comparados a esse animal. E junto da figura felina, também o animal predador [*Raubtier*]³, o que espelha também a própria situação de animalização das personagens à medida que mergulham no universo da natureza primeva.

Até o momento a viagem era determinada pelo fluxo contínuo do rio. Então chegam à floresta propriamente, cujos contornos narrativos revelam a figuração de

¹ Aliar o retorno ao primitivo à sua simbologia de espaço do inconsciente ou da alma dos europeus é recorrente em toda literatura de vanguarda. Esse argumento pode ser visto em SCHWARZ (2002). Neste artigo, o autor alia a frustração da perda das colônias à preponderância da melancolia na produção intelectual europeia. Robert Müller, por outro lado, compreende a consequência estética desse contexto como uma espécie de “mania de exotismo”, como escreve Schwarz. Ainda, “a entrada curiosa na literatura moderna dos escritores de língua alemã se distingue por uma relação especialmente patológica para com o estrangeiro.” (SCHWARZ, 2002, p. 149) Também Alemán (2012) menciona que, já na etnografia europeia do século XIX, a cultura *própria* se definia pelo contato com o *diferente*, como a vanguarda, cuja estética se volta para o outro para inovar a si mesma (Cf. ALEMÁN, 2012, p. 52).

² Cf. *Tróp(ic)os*, p. 37.

³ Em trabalho comparativo entre Nietzsche e Robert Müller, Martins analisa o papel dos animais: “[...] os felinos predadores e as serpentes, corporizações da matáfora-filosofema nietzschiana do ‘animal predador’ [*Raubtier*], associada ao *Übermensch* [super homem] e à ‘besta louca’ [*blonde Bestie*], tornar-se-ão os habitantes simbólicos principais da selva de *Tropen*, à semelhança dos respectivos caçadores, metáfora que, em Nietzsche como em Müller, diz respeito ao conhecimento.” (MARTINS, 2009, p. 6). A autora concede aos animais a categoria de tropo, junto da dança, da borboleta e do dragão (todos aparecem no romance), que do mesmo modo são profícuos para a comparação com o filósofo alemão.

um espaço da névoa, de pouca luz, dos movimentos pouco fluidos. Andar por ela é exceder a própria força. Quatro dias depois chegam à tribo dos Dumara.¹ O encontro com os indígenas se dá de maneira relativamente pacífica, Checho comunica-se com uma mulher indígena em um “sotaque cerimonioso em sons guturais”². Neste primeiro contato, o narrador-personagem apercebe-se que, assim como seus companheiros, havia se tornado um bárbaro. E descobre que Slim até já sabia se comunicar com os indígenas. Em um primeiro momento, são alocados em uma cabana muito simples, de “duas paredes de palha de palmeira”³.

A menção explícita à geografia volta a aparecer. Hans Brandlberger diz já não se sentir mais em um mapa, tinha desaparecido da geografia, uma disciplina que era símbolo da “cientificidade e pesquisa”⁴. De encontro a ela estaria a experiência própria. Ele agrega a essas reflexões algumas breves observações econômicas da aldeia (como a produção de “Tapioka” e índigo). Essa pequeno traço de produtividade mais a existência de um riozinho próximo aguçava-lhe a vontade de colonizar o lugar, talvez de construir ali uma “cidade holandesa”⁵. A personagem ainda observa certa organização sistemática e calculada do vilarejo da tribo, cujas três “ruas anelares”⁶ abrigam em seu centro o prédio principal, onde figura uma pintura que o narrador interpreta como sendo ingênua e impressionista. Trata-se de um homem, uma mulher e um bebê, trata-se da cabana sagrada onde ficava a sacerdotisa.

É preciso enfatizar a presença massiva das elucubrações, donde o enredo nada circular e pouco reconstituível em termos de verossimilhança e lógica dos acontecimentos. A sacerdotisa mencionada no parágrafo anterior é Zana. O narrador-personagem pergunta sobre o real papel dela nos acontecimentos vindouros. Mas os verdadeiros culpados de tais acontecimentos eram o calor, os trópicos, os nervos. Van den Dusen e Slim logo desaparecem com Zana. Brandlberger, sem deixar de esconder certa frustração diante de sua exclusão desse jogo erótico, ainda se sente o último reduto da civilidade alemã. Então faz um

¹ Levando em conta a presença do elemento indiano na obra de Müller, como dito anteriormente, bem como das colônias do Pacífico em *Das Inselmädchen*, a escolha do nome do povo indígena não é em vão, pois Dumara aparece como nome de cidade na Índia e outras regiões da Ásia.

² Cf. “feierliche Ansprache in Rachenlauten” em *Tróp(ic)os*, p. 45.

³ Cf. “von zwei Palmstrohänden” (*ibid.*, p. 46).

⁴ Cf. “Wissenschaftlichkeit und Forschung” (*id.*).

⁵ Cf. “eine holländische Stadt” (*ibid.*, p. 48).

⁶ Ver no subcapítulo anterior a possível alusão, aí, à famosa rua anelar [*Ringstraße*] de Viena. *Ibid.*, p. 49.

comentário de caráter metanarrativo: a série de peripécias que se iniciava ainda estaria no “nível do limo”¹. E tudo aquilo que se propõe contar provém de fatos tão confusos que acometeram a expedição, que o narrador “só consegue torná-los mais ou menos claros com imagens de dimensões naturais e símbolos”².

Brandlberger encontra-se na noite dos trópicos. Volta a acometer-lhe uma claridade enevoadas: porta de entrada para sonhos, pensamentos, elucubrações, e talvez ocorrências. Em uma noite de “poesia improvável”³, e sempre na presença de um cachorro avesso àqueles estrangeiros, surgem as personagens Kelwa, o pintor, e Aruki, também personagem feminina do desejo de Brandlberger. Esta passa por sua cabana para um encontro fortuito com Checho. Aruki tem a beleza de uma mãe, como de fato ela é, e um apelo menos ideal e inatingível. Brandlberger sofre também pela impossibilidade de amá-la. Sente-se um viajante desenraizado e impedido de vivenciar os canais subterrâneos daquele ambiente selvagem e complexo. É um observador. Slim encontra-se cada vez mais nervoso. Assim como todos os outros, junte-se a isso o acometimento da depressão geral.

As personagens começam a perder as provisões e isso passa a ser malvisto.⁴ Kelwa, o pintor, por exemplo, oferece ao narrador uma peça *kitsch* de seu atelier em troca de uma arma. Ao pegá-la, acontece um acidente, ela dispara. A partir de então o artista começa a ficar desconfiado e a Brandlberger irrita a superioridade do pintor indígena enquanto “romancista do pincel [*Pinselnovelist*] e da guerra” diante dele, o “grosseirão branco”⁵. Isto certamente contribuiu para o estado de ânimo em baixa. A atmosfera depressiva se complementa com os elementos de tortura para os desenraizados: noite tropical, febre, ódio, consciência da própria culpa, nojo, fraqueza, miséria do conhecimento, som sem sentido⁶.

A profundidade daquele povo correspondia (ironicamente) à de sua inteligência. Na verdade, a falta de profundidade com questões mais metafísicas revelava o refinamento físico e espiritual daquele povo indígena. Uma constatação

¹ Cf. “Ebene des Limos” (*ibid.*, p. 52).

² Cf. “[...] daß ich sie nur mit lebensgroßen Bildern und Symbolen einigermaßen anschaulich machen kann.” (*Id.*)

³ Cf. “von unwahrscheinlicher Poesie” (*ibid.*, p. 53).

⁴ É preciso chamar atenção da leitora e do leitor para o fato de que tais observações da narrativa muitas vezes são soltas e desprovidas de maiores contextos ou explicações.

⁵ Cf. “Pinselnovelist des Krieges”, “den weißen Rüpel” (*ibid.* p. 54).

⁶ Cf. *Tróp(ic)os*, p. 55. O som que a personagem escuta e no qual parece não encontrar sentido aparece outras vezes. Ele se materializa mais claramente em uma cena posterior, no grito da fêmea cegonha quando da morte do macho. O som também é aliado a sons eróticos, especialmente vindos de Zana, van den Dusen e Slim.

que volta a ocasionar a análise simbólica da roda d'água [Wasserrad], da circularidade: o constante confronto entre duas raças nas reflexões de Brandlberger. No fundo, estar na floresta virgem, em meio ao suor e à febre, às privações, levava o narrador-personagem a avanços, pois seu cérebro de 23 anos não tinha ainda talento para o prazer. Sua infância havia sido dominada pelos livros sobre batalhas e aventuras, com imagens de mulheres submissas, que a fase adulta dissipou.

A ação narrativa volta a ser retomada. Aruki vai à floresta, 10 minutos depois Checho retorna. O capítulo X começa com uma aura negativa a dominar o ambiente: Slim está cada mais nervoso. Cresce uma situação de desconfiança por parte dos nativos. Brandlberger e van den Dusen esforçam-se por representar a civilização, ao mesmo tempo se sentem desconfortáveis com a própria raça. Brandlberger questiona-se sobre onde estaria a anexação cultural do mapa como haviam prescrito? São questões que lhe acometem mais e mais em estados febris, durante os quais inclusive ganha umas batidas na cabeça, que provêm de Slim. Comenta ainda sobre uma “febre curativa” que o fizera despertar 60 dias depois no Panamá¹. Frustra-se a expectativa de que em algum momento posterior a informação possa ser retomada. Pode-se ver tais momentos como lapsos de uma possível tentativa de fornecer dados concretos à leitora e ao leitor; o que fazem, no entanto, é muito mais lembrá-los de que quase toda narrativa se dá em estados febris, oníricos e em alucinação.

Coaduna-se ao ritmo da narrativa o fato de Brandlberger alimentar-se da personalidade de Slim. Para ele, Slim é uma figura extraordinária, de extrema força corporal e de contradições. A narrativa segue com a cena de Kelwa batendo na mulher e as observações de Slim de que seus quadros eram cheios de esplendor. Slim os descreve a Brandlberger e o ensina com isso a ver a partir da arte de Kelwa: imagens de submissão da mulher e de homens fortes repetiam a cena anterior de Kelwa.² À noite vão para a cabana de Slim. Ali Slim se sente em casa, como em um “parquete de algum consulado nas cidades orientais”³. Brandlberger o entendia não

¹ Cf. “mit dem heilsamen Fieber” (*ibid.*, p. 62).

² Cf. *Ibid.*, p. 64.

³ Cf. “[...] Parketboden irgendeines Konsulat in den östlichen Städten” (*ibid.*, p. 65). No *Camera Obscura*, uma das figuras centrais é justamente um diplomata em uma cidade fictícia chamada Oaxa, a personagem homônima de Slim a frequenta. A relação com o oriente, neste texto, revela-se na seguinte passagem: “Aqui em Oaxa, eu [diplomata] sou o representante do maior poderio naval do mar Mediterrâneo. Meu poder controla o Canal de Suez, o Dardanelos e todo o sistema do Grande Canal onde fica Oaxa.” [Ich bin hier in Oaxa der Vertreter der größten Seemacht des Mittelländischen

como um escritor [*Dichter*], pois não conhecia temperamento [*Stimmung*] para tanto. Brandlberger sentia-se ele mesmo um psicólogo, um “Impresario” do homem moderno (que pressupomos ser Slim) e, por causa de tais características, estaria mais próximo do ideal de um escritor, era mais genial que sua criação (novamente a pressuposição de que também Slim era essa criação).¹

Mosquitos imiscuem-se cada vez mais no cenário.²

Então os brancos devem comparecer ao “parlamento”³ de Luluac, o cacique e irmão de Zana: trata-se da utilização de um método científico e etnográfico para visualização dos brancos. Ficam diante dos indígenas, e Slim dá-lhes algumas explicações sobre peculiaridades de sua tribo (dos brancos). Em seguida, van den Dusen ganha cócegas das índias, Slim o protege de algum acidente. A cena é curiosa:

O holandês gordo explodiu-se em uma gargalhada medonha, como numa espécie de ataque histérico começou a brandir com o revólver e, entre choros e risos, afirmava ter ganhando cócegas, de fato, o intuito ali era fazer-lhe cócegas, há muito que percebera que para as mulheres negras isso era um problema ainda não resolvido que as matava de curiosidade. Mas pensava não precisar se rebaixar tanto, daria um tiro, agora mesmo, não admitia aquilo de jeito nenhum. As alunas negras inquisitivas davam muitas risadinhas quando o viam em tal estado de exaltação. Não entendiam como alguém podia ficar tão louco, malcriado e sabe Deus o quê para rebelar-se contra a ciência. Mas o holandês continuou insistindo que haveria ali uma intenção de lhe fazer cócegas. Slim teve de impedi-lo para evitar um acidente.⁴

Meeres. Meine Macht kontrolliert den Suezkanal, die Dardanellen und das ganze System des Grand Kanales, an dem Oaxa liegt.] (MÜLLER, 1991, p. 111)

¹ Ver tais considerações em *Tróp(ic)os*, p. 66. Aí também se dá a conhecer a nacionalidade da mãe de Slim: era chilena.

² Assim como em tantas outras passagens no texto, os mosquitos podem ser vistos como referência a textos de viajantes, como Georg Heinrich Langesdorff (1774-1852), que expõe exaustivamente em seu diário, especialmente o publicado em português no terceiro volume sobre a viagem para a Amazônia, a presença cada vez maior e incômoda dos mosquitos. Cf. SILVA (1997), por exemplo em dezembro de 1826 e 1/1/1827. Isso certamente deve ter sido sentido por muitos outros viajantes europeus em regiões tropicais. Em Müller há o efeito narrativo de tensão pelo porvir: os mosquitos começam a surgir e, para além da metade do romance, marcam a presença de cadáveres e, junto com o grito da cegonha, podem ser a origem do som que Hans Brandlberger escuta com frequência.

³ Cf. “Parlament” em *Tróp(ic)os*, p. 67.

⁴ Cf. “Der dicke Holländer barst in ein fürchterliches Gelächter aus, in einer Art hysterischen Anfalls fing er mit dem Revolver zu fuchteln an und behauptete zwischen Weinen und Lachen, er sei gekitzelt worden, ja, man habe hier die Absicht ihn zu kitzeln, er habe schon seit langem bemerkt, daß dies für die schwarzen Damen ein noch ungelöstes Problem sei, daß ihre Neugier feßle. Aber soweit brauche er sich nicht demütigen lassen, er würde schießen, sofort, dies lasse er sich nun und nimmermehr gefallen. Die wißbegierigen schwarzen Schülerinnen kicherten sehr, als sie ihn so erregt gewahrten. Sie verstanden nicht, wie man so verrückt, ungalant oder weiß Gott was sein konnte, sich der Wissenschaft entgegenzustemmen. Aber der Holländer blieb dabei, daß man es darauf abgesehen hätte, ihn zu kitzeln. Slim mußte ihm in den Arm fallen, um ein Unglück zu verhüten.” em *Tróp(ic)os*, p. 67.

Os sentimentos de van den Dusen parecem ambivalentes e não deixam esconder uma certa esfera de tensão que começa a tomar conta da narrativa, uma tensão entre os indígenas e os três. Embora Slim tente contorná-la, em uma cena anterior ele também mostra certo nervosismo, isso quando vê os outros dois brincando com um indiozinho, interrompe a cena, ergue o menino e o joga no chão.¹ Mas a cena de demonstração etnográfica prossegue. Slim a conduz como se se tratasse de um show europeu (já havia inclusive sido diretor de um Buffalo-Bill-Truppe)².

A cena prossegue com Aruki e seu marido, Meme. Ele a está castigando por ter percebido algo entre a esposa e Checho.³ Slim observa a importância do castigo às mulheres, que deve ser dado ao menos duas vezes por semana. Assim, surge o assunto da origem da tribo dos Dumara.⁴ As mulheres eram “Arrauaken”, os homens “Karaiben”, que ou mataram os homens Arrauaken ou os tornaram seres inexpressivos ali naquela aldeia. No começo, foi a possessão violenta das mulheres, depois veio a tradição do casamento e das relações mais “poéticas”⁵.

A ideia das relações poéticas transporta-se para uma esfera poética da narrativa. Hans Brandlberger vai se tornando cada vez mais inquisitivo e tem vontade de levar alguma recordação dali, como “uma serenata sob palmeiras brasileiras”⁶. Encena-se um contexto de aspiração nostálgica [*Sehnsucht*] que se coaduna com uma tentativa de conferir uma esfera narrativa mais tradicional, exótica e por vezes romântica. As personagens continuam reunidas, contando histórias, na “intimidade do viajar”⁷. Mulheres volta e meia aparecem com seus “aventaizinhos entretecidos de contas de vidro e bagas”⁸.

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Aqui há ironização dos zoos humanos [*Völkerschau*], muito comuns nessa época de colonização em que nativos de colônias ou “recolhidos” de ambientes mais primitivos eram levados à Europa para serem expostos em seu dia-a-dia como se fossem animais de zoológico. Sobre essa questão, e com relação ao tema em Robert Müller, ver JACOBS (2002).

³ *Cf. Tróp(ic)os*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ Com relação a isso até se menciona no capítulo XX, por exemplo, a existência de uma noiva de Hans Brandlberger, ver *ibid.*, p. 163. Müller diferenciava a cultura austríaca da dos prussianos, entre outras características, com o fato de ali as relações monárquicas se estabelecerem pelo casamento. Com isso, alia a figura feminina ao casamento. Em seu ensaio “Österreich und der Mensch”, Müller afirma que a mulher encarna “certas características da Áustria” (JOHNSTON, 2010, p. 107), o que, em linhas gerais, serve de argumento para a falta de colônias e espírito da conquista em seu país.

⁶ *Cf. “eine Serenate unter brasilianischen Palmen” (ibid., p. 71).*

⁷ *Cf. “Intimität des Reisens” (ibid., p. 72).*

⁸ *Cf. “Glasperlen und Beeren geflochtenen Schürzlein” (id.). Cf. novamente SCHWARZ (2008) e a evidência da recepção de Robert Müller da obra do etnólogo Theodor Koch-Grünberg. A referência aos aventaizinhos volta a aparecer no texto e com as mesmas semelhanças no referido pesquisador.*

Ainda no capítulo X, surge a conversa entre o narrador-personagem e Slim, um dos momentos mais importantes e elucidativos da viagem.¹ Para Slim, o prazer, ou como a tradução da palavra *Lust* também o permite, a vontade/ desejo, gerava mais experiência e cultura. O correto e saudável era o “esclarecimento fisiológico”², não a moral, donde o potencial da palavra “prazer”. Isso aprendera também com um homem que conhecera em um café vienense, que havia escrito um livro sobre o povo axântis [*Ashenteebuch*], sobre a alma da África.³

Tudo isso Slim falava não sem um certo cinismo e escárnio. Slim também não se abalou com a observação negativa de van den Dusen sobre aquela conversa, o que para Brandlberger representava uma ingenuidade do caráter de Slim. Para este, a cultura era dividida em duas: 1) a da mão direita: “força da palavra e da sentença”, “línguas/linguagens civilizadas”⁴; 2) da mão esquerda: “anormalidade”⁵ corporal, portanto a constituição saudável.⁶

O olhar de Slim tinha poder sobre Brandlberger, sobre seu cérebro: “Parecia que seu olhar era tão limpo e estava pronto para saltar, recordava-me, quando naquela época o encontrei pela primeira vez no oriente [leste].”⁷ Só podemos supor aqui, como em outros momentos, que oriente está para as américas, para as índias ocidentais.

Então Slim formula sua teoria espacial, na verdade “doutrina das dimensões”, que pode ser entendida como base para seu conceito de lógica, o fantoplasma [*Phantoplasma*]: “O mundo da lógica, o *fantoplasma*, o sistema dos esclarecimentos suficientes transformado em imagem, era duplo. Pendulava entre

¹ Ver o intervalo entre as páginas 72 e 82 em *Tróp(ic)os*.

² Cf. “an physiologischer Aufklärung” (*ibid.*, p. 72).

³ O livro é referente a uma publicação de Peter Altenberg (cujo nome aparece em outro momento em *Tróp(ic)os*), chamada *Ashantee. Afrika und Wien um 1900* [Axântis. África e Viena por volta de 1900] de 1897. Em poucas palavras, o livro trata da experiência do escritor e seu posicionamento crítico com relação aos Zoo humanos [*Völkerschau*].

⁴ Cf. “Urteils- und Spruchkraft”, “zivilisierten Sprachen” em *Tróp(ic)os*, p. 73.

⁵ Cf. “Abnormität” (*ibid.*, p. 74)

⁶ Era muito presente, na época, o tema da doença como simbologia para maior produtividade intelectual. Um dos exemplos mais pregnantes neste sentido é a obra de Thomas Mann, especialmente seus *A montanha mágica*, *Doutor Fausto* e *A morte em Veneza*. Nietzsche e Schopenhauer, autores lidos também por Robert Müller, são os filósofos mais destacados neste sentido (v. carta de 26/5/1910 e a menção a esses filósofos em MÜLLER, 2010b, e a análise de sua influência sobre o escritor em MARTINS, 2004 e LIEDERER, 2004). Breve exposição sobre o tema da doença, especialmente em Thomas Mann, ver PAULINO (2011, p. 97).

⁷ Cf. “So rein und sprunfertig hatte sein Blick, ich erinnerte mich, damals auf mich gewirkt, als ich ihn das erstemal im Osten traf.” em *Tróp(ic)os*, p. 74.

dois ritmos, daí um ser o mero reverso do outro.”¹ O livro como um todo leva em conta a dicotomia como fundamento da realidade: o paradoxo, a roda d’água, a direita e a esquerda da cultura, o mundo concreto e o mundo dos sonhos. Mas o princípio, para retomar a sequência do texto, é espacial e começa com um ponto. O ponto é a existência, que se movimenta (“decadência”) e gera uma linha (“dimensão degenerada”), que por sua vez gera um plano, que gera espaço. O movimento que tem continuidade no espaço é o tempo, o tempo que movimenta (“conteúdo da vida”) gera a vida, a vida se movimenta, produz-se o eu, que é prazer/vontade/desejo [*Lust*], que por seu turno é conteúdo da consciência. Consciência é a existência (ponto), então fecha-se o círculo.² Tudo que está por último tornar-se primeiro, isso também é chamado de “acento” [*Akzent*]³. Depreendemos daí que a existência é fundada no espaço. E ele é tão múltiplo e variado quão intensas são a movência da vida e a consciência.

Não é menor a influência do espaço sobre a condução da narrativa. O calor faz girar o pensamento de Brandlberger e produzir ideias malucas. Tinha a sensação de já ter tido aquela conversa com Slim. O paradoxo também conduz o espaço narrativo; mescla-se à narrativa o espaço da memória, que é independente do supostamente referencial dentro do texto.

O desenvolvimento das ideias de Slim prossegue: “O cérebro, esse reservatório de prazer, é o dialético mais fenomenal. De fato, quem chegaria a todas as formulações para entranhas e órgãos, a todas as suas florescências de estilo!”⁴ Em seguida, ao chamar atenção para tantos “pretextos, memória ruim, histerias, perversidades catapléticas”⁵, a personagem evidencia o clamor por espaços soterrados do inconsciente, a ânsia por uma criatividade estética renovada, atenta mais às entranhas que à razão e conduzida por um cérebro imerso nos trópicos, no tropo. Além disso, continua Slim, a doutrina das dimensões tinha falhas, “criava para [ele] um ponto de vista à parte de todo esclarecimento, que não estava localizado

¹ Cf. “Die Welt der Logik, das *Phantoplasma*, das *Bild* gewordene System der zureichenden Erklärungen war *zwiefach*. Es pendelte zwischen zwei Rhythmen, davon jeder bloß der Umschwung des anderen war.” (*Ibid.*, p. 125)

² Cf. *ibid.*, p. 74, todo o desenvolvimento dessa ideia.

³ *Akzent* significa acentuação (linguística) ou ênfase. No contexto do romance, tal palavra indica a acentuação de sentido de algo, que sempre terá seu duplo.

⁴ Cf. “Das Gehirn, dieser Lustspeicher, ist der phänomenalste Dialektiker. Ja, wer den Eingeweiden und Organen auf alle ihre Phrasen käme, auf alle ihre Stilblüten!” (*Ibid.*, p. 76)

⁵ Cf. “Ausreden, schlechtes Gedächtnis, Hysterien, kataplektische Unarten” (*id.*).

nele.”¹ Pode-se aliar esse esclarecimento aos “esclarecimentos suficientes” mencionados anteriormente; após a leitura completa do romance, pode-se entender tais esclarecimentos como sendo afirmações plásticas, metafóricas, que criam imagens elucidativas em vez de argumentos construídos com sequências lógicas. Isso será abordado posteriormente. Voltando à falha da doutrina de Slim, ele ainda reflete o seguinte: o ser que pensa não poderia estar fora do todo de seu esquema reflexivo, como ocorre com grandes filósofos que se abstraem da vida na Terra sobre a qual escrevem. Esse erro Slim confessa cometer. Só o sentimento pode mover e estimular o ser. O ato de pensar, ele prossegue, é o “fluxo dessa glândula”², o sentimento. A consequência que Slim tira desse problema é a de que sua doutrina, ou teoria, tem intenção de ser prática e auxiliar nas “possibilidades de empreendimentos” e em “descobertas”³.

Slim volta a desenvolver a ideia de mão dupla da vida: direita (desenvolvida por europeus, a quem ele sempre se refere como eles, Brandlberger incluso) e esquerda (situada perto do coração e pertencente a outras raças, segundo ele). Sua teoria circular não era contra a cultura reflexiva desenvolvida na Europa, cujo problema era não ser “colorida e exagerada o suficiente”⁴. O fato dessa cultura europeia não ser mais forte comprovava-se, segundo Slim, pela crescente neurose nas cidades. Nela despertava-se a “observação de predador”⁵. Os “neurastênicos” tinham a “natureza atávica de caçadores”⁶. Nos trópicos, seu espaço correspondente, predominavam o prazer, a crueldade e o calafrio.⁷ Após esse comentário, Brandlberger observa Aruki. Em seguida, Slim conta ter conhecido um pintor (ele o reencontrou depois no Taiti) que tinha sua própria visão [*Anschauung*], começou a pintar e logo emergiu no arquipélago. Supomos aqui tratar-se de Paul Gauguin, que de fato viveu no Taiti. Interessante notar que a observação própria e o ato criativo da arte visual relacionam-se à presença no próprio arquipélago. O pensamento como propiciador de vivências até mesmo físicas é argumento que

¹ Cf. “Ich schaffe mir einen Standpunkt abseits aller Erklärung, der nicht in ihr lokalisiert ist.” (*Ibid.*, p. 76)

² Cf. “Ausfluß dieser Drüse” (*id.*).

³ Cf. “Betriebsmöglichkeiten”, “Sie verhilft zu Entdeckungen.” (*Ibid.*, p. 77).

⁴ Cf. “nicht genug bunt und übertrieben” (*ibid.*, p. 78).

⁵ Cf. “Raubtierbeobachtung” (*ibid.*, p. 79).

⁶ Cf. “atavistische Jägernatur” (*id.*).

⁷ Cf. “Lust”, “Grauen” e “Schauer” (*id.*). “Das Grauen”, crueldade ou também o *horror* de *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, romance publicado como texto integral em 1902, com o qual alguns pesquisadores compararam o *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, ou o situam no âmbito temático junto deste romance. Sobre essa comparação, ver MICHEL (2007, p. 145) e NIES (2006).

volta a aparecer outras vezes no romance, e mais explicitamente no *Camera obscura* com as sessões promovidas pela personagem Slim.

Slim para de falar abruptamente; suas ações e falas extremas relacionam-se ao fato de que “seu sistema nervoso era o resíduo dos trópicos”¹, segundo o narrador. Zana passa por eles, é descrita como se fosse um bicho. Continuam fumando cachimbo e espantando os mosquitos. O narrador faz considerações sobre as experiências exóticas que estava tendo, das novas ideias que lhe ocorriam.² Mas essa sensação de vivenciar coisas exóticas havia passado: o narrador-personagem havia ganhado em “secretismo, segurança e realidade”,³ como se o exotismo fosse a impressão de quem não se sentia à vontade em ambientes estranhos ao seu, ao mesmo tempo que adentrar neles é tarefa clandestina. Uma explicação dada pelo texto é a de que a observação contrapõe-se ao exotismo, no sentido de que parece ser exótico aquilo que não é vivenciado. Na caça do príncipe dos pumas mencionada no texto, o ato da observação é parte também das elucubrações de Slim. Brandlberger, na posse de uma arma e de sua boa mira, havia acertado o animal em cheio, diferentemente dos indígenas com suas flechas. Depois que os homens retornam da caçada com o animal morto, as mulheres tiram-lhe a pele e pisam em sua genitália; o ato extremo contra o animal era de vingança, já que outrora ele havia levado uma criança da aldeia.

Mas após esse acontecimento mais ativo da narrativa (note-se que ocorre como um exemplo do próprio teorema de Slim descrito antes), volta a imperar o tédio e aspiração nostálgica [*Sehnsucht*]. As unhas das três personagens crescem como garras, começam a se assemelhar a um animal selvagem: ao puma. Depois da pantera (junto de Puma ocorre a palavra Panther⁴), surge no processo imaginário e simbólico da narrativa a figura das borboletas: “criaturas inferiores, degeneradas”, que antes deveriam ter sido “dragões místicos”⁵, o narrador as caracteriza ainda como “enfeite do focinho” e “aparato de sucção”⁶. Brandlberger pergunta-se se os dragões costumavam ansiar por jovens mulheres ou virgens ou se apenas devoravam as que se lhe ofereciam, daí decorre a degeneração em borboletas: tratava-se de seres sem prazer, sem vontade. Segue-se a essa elucubração uma

¹ Cf. “Sein Nervensystem war ein Rest Tropen” em *Tróp(ic)os*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 81.

³ Cf. “Heimlichkeit, Sicherheit e Realität.” (*Id.*)

⁴ *Ibid.*, p. 85, 88, entre outros.

⁵ Cf. “minderwertig[e] Geschöpf[e], Degenerat[e]”; “mystisch[e] Drachen” (*ibid.*, p. 85).

⁶ Cf. “Maulzierat”, “Saugapparat” (*ibid.*, p. 86).

cena cheia de magia, o narrador-personagem vislumbra por entre os troncos do pinheiro ao cair da tarde um “tesouro de pedras raras e mágicas”¹, ali há cores, de repente trovões, surgem dez bocas, o crepúsculo de purpurina, o prazer. Com isso, delineiam-se as diferenças entre as borboletas/ dragão e os felinos: a) a borboleta/dragão é a ninfa da feiura, originou-se do dragão, passou de devoradora de homens para vegetariana, encontrava-se na era da redução; outrora o dragão (origem da borboleta) desperdiçava e comia tudo. Diante disso o narrador a relaciona à aristocracia (comedora e aproveitadora); sua constituição moral seria a própria carne. b) A pantera, ou o puma, é mais controlada, reserva tempo para observação; é adepta do princípio democrático e do instinto de caçador; é o cérebro, não a carne. Tendo delineado tais diferenciações, Brandlberger atira na borboleta: “A caça dos símbolos havia aniquilado realidades”². A borboleta, como degeneração, não seria o símbolo mais ilustrativo dos objetivos daquela viagem filosófica. Para tornar-se alguém do futuro, como a pantera, era preciso voltar aos primórdios. Brandlberger entende que seus nervos provêm desse felino³, que a borboleta (ele especifica: “do llano”) mostrara quão diminuta era a casa de onde vinha e que os indígenas, “epifenômenos”⁴ de sua sanha de caçador. Tudo isso o ensinava, acima de tudo, a compreender a alma de Slim, o “homem do mundo” [*Weltmensch*]. A essa clareza existencial, soma-se o desejo de conquistar os índios e as fêmeas, dentre elas a mais bonita é Aruki, mas ao longo do texto é Zana que desperta seus impulsos mais profundos.

Tais ideias truncadas e complexas são seguidas pela narração de uma festa religiosa no capítulo XIV. Nela, a importância do ritmo (outrora representado pelas pernas de Checho) volta com a cadência [*Takt*] das mulheres e de seus gritos. Slim tamborila, Brandlberger bate palma com as mulheres, há uma dança e a flauta toca apenas 3 notas. Luluac, irmão de Zana e cacique, encerra a dança. Os indígenas não dão bola para os brancos, o narrador-personagem acredita que os selvagens são saudáveis e auto-confiantes (isso porque ele se lembrou de um “*Orinocomann*”⁵ que havia sido levado para as cidades grandes e de como ele não se surpreendeu com nada). A cidade grande aparece em outros momentos da narrativa e, como se

¹ Cf. “Schatz seltener magischer Steine” (*id.*).

² Cf. “Die Jagd der Symbole hatte Wirklichkeiten erlegt.” (*Ibid.*, p. 88)

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ Cf. “Schmetterling des Llano”, “Begleitererscheinungen” (*ibid.*, p. 89).

⁵ *Ibid.*, p. 93. A informação vem assim, solta do contexto da narrativa, não há maiores explicações sobre isso.

percebe claramente nessa passagem, ela é o paradoxo, o contrário, a roda d'água do mundo selvagem, um pressupõe o outro, um vive no outro, como o homem do Orinoco que não se surpreende com a cidade grande por viver em seu duplo, o mundo selvagem.

Mesmo com a dança encerrada, a festividade continua. Havia tiros com lança e flechas e Van den Dusen queria participar da corrida. Os músicos pareciam mais civilizados e provinham de várias raças, como era normal entre eles, segundo comentário furtivo do narrador. Diante de tantos músculos e magreza apresentado por aquele povo, Hans Brandlberger sente falta de mais gordura e aconchego [*Gemütlichkeit*]. A personagem resolve participar da competição de tiros com seu revólver: novamente atira em uma borboleta e uma placa sobre a cabana de Kelwa. Só assim sente-se vingado. Como se pode perceber, *Tróp(ic)os* não é uma narrativa sequencial, também não um fluxo de consciência. *Flashes* de narratividades intercalam longas digressões e passagens mais dinâmicas como essas, que a princípio parecem não ter relação umas com as outras, mas partilham de um conjunto simbólico que pode ser esclarecido naquelas digressões.

A noite chega e Brandlberger começa a sonhar. Sonha com a transformação daquela aldeia em cidade desenvolvida, afinal, o Brasil era o “país do futuro”¹. E sonhava também em ser o imperador daquele país “gigante”, se não desse certo, então tomaria aquela aldeia e a transformaria em atração circense ou zoológica da Europa.² A ironia, que se complementa pela menção a Hagenbeck (1810-1887)³, idealizador dos zoológicos como o conhecemos hoje e organizador de exposições humanas, surge para explicitar um tipo de exotismo que certamente ia de encontro ao que a personagem busca naquela viagem. E essa busca, que vai ganhando contornos cada vez mais simbólicos, compreende o valor da arte primitiva e do contexto primitivo, onde o atirador pode aperfeiçoar-se e aguçar sua capacidade de observação. As considerações sobre a arte de Kelwa, assim entende Brandlberger, uma arte plana e não pautada sobre a “trindade cúbica”, destaca a forma através de

¹ *Tróp(ic)os*, p. 96. A expressão é anterior ao título da obra homônima de Stefan Zweig (1941), a saber de Heinrich Schöler, *Ein Land der Zukunft* (1912). Sem adentrarmos muito a questão, indicamos referência mais antiga, porém ligada à América, e não ao Brasil: “América [EUA] um país do futuro” [*Amerika ein Land der Zukunft*], proferida por Hegel (Cf. ETTE, 2002, p. 30). A referência ainda voltará em capítulo posterior desta tese.

² Novamente referência irônica aos zoos humanos [*Völkerschau*].

³ Cf. *Tróp(ic)os*, p. 97.

uma “verdade vital”¹, de uma observação acurada sobre o mundo e os humanos. Então a personagem parece dirigir-se à leitora ou ao leitor (ou talvez a Slim?) com o uso do pronome alemão de tratamento *Sie* (senhora/ senhor) e revela sua vontade de escrever um panfleto², uma teoria sobre uma tal arte, o que parece muito mais se concretizar no próprio livro ora analisado que, embora seja e trate de literatura, possui uma estrutura ela sim “cúbica”, de quebra-cabeça, menos ordenada em sequência cronológica, portanto mais plástica. Mais ainda: para o narrador-personagem esse seu panfleto trataria da natureza da humanidade, de sua cadência, técnica. Pergunta-se do título que daria: poderia ser, por exemplo, “noites tropicais”³ (a personagem, algumas vezes Slim, está sempre às voltas com o título do livro que pretende escrever, e que seria resultado da viagem). De qualquer modo, sugere a personagem, não teria nada a ver com a imagem poética e exótica trazida pelos salões europeus, e seu mentor Pierre Loti⁴, sobre o que seriam os trópicos.

Zana iria dançar. Não se sabe se naquela noite mesmo ou se em algum outro momento, a passagem para esse acontecimento do capítulo XVI é abrupta. Toda a ritualística e a música primitiva [*Urmusik*] fazem Zana parecer um puma. Ela sequer veste o aventalzinho usado por motivos higiênicos⁵, usa os braceletes, os dentes de porco doméstico⁶ e macho [*Eberzähne*] e os homens jogam-lhe orquídeas. Brandlberger a considera uma mulher inseto [*Mückenfrau*], talvez um trocadilho com Moki, seu prometido. Luluac, seu irmão, dança com ela, depois vem o

¹ Cf. “kubisch[e] Dreifaltigkeit”, “vitale Wahrheit” (*ibid.*, p. 97).

² *Ibid.*, p. 98.

³ Cf. “Tropische Nächte” (*id.*).

⁴ Pierri Loti (1850-1923): um escritor e oficial da marinha que escreveu textos literários baseados em suas viagens pelo mundo.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ Tais dentes voltam a remeter à figura de Paul Gauguin. Sobre isso, Mayer escreve o seguinte: “Os ‘dents de cannibales/ ‘dentes de canibais’ aparecem algumas vezes no diário de Gauguin. Eles se manifestam como *tópos* europeu vazio e provindos dos séculos em que os cultos da morte entre os taitianos deviam ser celebrados, durante os quais corpos humanos eram comidos. Modelos de percepção eurocêntricos semelhantes encontram-se da mesma forma em outras obras de cunho exótico como o *Tróp(ic)os* de Robert Müller, pois os dentes da indiana Zana são descritos ali como ‘*Eberzähne*’.” [Die “dents de cannibales/ “Menschenfresserzähne”...] (MAYER, 2010, p. 92) Como “percepção eurocêntrica” entendemos muito mais a transposição de rituais em obras artístico-literárias europeias, muitas vezes já desaparecidos, figurados ali para caracterizar certo primitivismo e exotismo. Os *Eberzähne*, dentes de porco doméstico e macho, no texto de Müller, dão caráter de animalidade às personagens. Eles surgem também em outros contextos: Rulc possui três desses dentes (*Tróp(ic)os*, p. 59); a menção a eles aparece em uma conversa bem-humorada (ou melhor, de humor negro) entre Slim e van den Dusen, em que este alude a intenções escusas do primeiro de apresentá-los, ele e Brandlberger, aos canibais e ainda ironiza ter sido a avó de Slim um canibal, que além disso teria colocado *Eberzähne* no nariz (*ibid.*, p. 70); sobre as limitações dos primitivos quanto ao seu universo de costumes, o uso desses dentes como ornamento estariam entre eles (*ibid.*, p. 93).

momento ápice¹ para todos os homens: a conclusão final é a de que Zana é de Luluac. Por fim tomam o “Mandiokamet” (*Met* é o hidromel, espécie de vinho de mel, no caso do romance, um vinho de mandioca), é o que lhes resta. A cena, prenhe de alusões eróticas, inclusive da própria frustração de Brandlberger, ainda se complementa na atenção ao tronco nu de Slim.

Os efeitos da bebida tornam-se cada vez maiores. Ocorre uma luta entre Slim e Luluac, o segundo sai ganhando. Brandlberger nota o olhar de Zana e o sorriso irônico dos outros indígenas, isso o irrita, pois ele vê o prestígio dos brancos desaparecer.² O calor aumenta, a vontade [*Wille*] e a ambição [*Ehrgeiz*] aumentam com ele. Ressente ter apenas três balas e não quatro, queria ter entrado na briga. Van den Dusen também o irrita. Neste cenário de insatisfação, ocorre a Brandlberger de dar uma cambalhota e tudo indica que cai na fogueira³. Ao longe vê Zana encostada no muro. É levado para a cabana com os outros dois companheiros de viagem, “lá fora estava opaco e morno”⁴ e o ambiente cheira a carne humana. Tentara reverter a situação com o paradoxo ao lançar-se como se fosse uma roda d’água? De qualquer modo, a atitude insana da personagem não logra salvar sua “raça” da vergonha e não lhe traz Zana.

A fronteira entre realidade e sonho está borrada. De sua cabana, Brandlberger vê Van den Dusen entrar na sua e Checho sair. Lamenta mais uma vez o fracasso de Slim, tanto por não aguentar a bebida quanto por ter perdido para Luluac, uma vergonha que um indivíduo pode causar à sociedade.⁵ Não seria ele também parte dessa vergonha? Isso é um indício de que as personagens Slim e Brandlberger vão se fundindo cada vez mais na narrativa.

Brandlberger está com uma profunda dor nas costas, sai da cabana e fica debaixo de uma palmeira. Passa da meia-noite e há muitos mosquitos. A paisagem externa está mais viva, bem como o grito dos bichos e a excitação das pessoas. O narrador-personagem pensa não ser este o seu lugar e continua sonhando.

Ao longo de dez páginas⁶ ele descreve o sonho, a todo momento a esfera onírica perpassa a real. A experiência ali relatada é base para o símbolo da roda d’água. Aí também se dá a reformulação da ideia de espaço: “[...] mas talvez eu

¹ Em alemão Höhepunkt, que pode ser também orgasmo.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ Cf. “Draußen war es matt und lau” (*ibid.*, p. 116).

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 120-130.

estivesse também em algum lugar no infinito, e todo o universo girasse em minhas costas uniformemente.”¹ Esse movimento pelo espaço sideral, por assim dizer, acaba levando-o para uma cidade, e, sim, “[i]a se revelando que eu de fato estava por uma rua, assobiando, com a cabeça para baixo, as pernas para o alto.”² A rua é o referencial de espaço citadino constante nas elucubrações de Brandlberger: “Naquele momento eu me encontrava sobre a rua de uma cidade grande. Mas eu ignorava essa realidade. Era forçado a vivenciar uma aparição que eu negava.”³ Com esta passagem, questiona-se também a presença da personagem na floresta, esta sim uma “aparição”. Uma garota, Zana (ou “Zauner”⁴, uma terceira possibilidade para o nome da personagem), aparece na rua e continua sendo objeto de aspiração de Brandlberger. Sua vivência naquele momento era “ambígua”, mas o desejo mantinha-se fervilhante. Parte daquela visão ou aparição era uma “extremidade verde”⁵ parecida com uma folha de palmeira. Esta imagem, que se mantém como âncora daquele ponto da narrativa em que a personagem vai para debaixo de uma palmeira e começa a sonhar também tem sentido prospectivo: a grande experiência do livro, que se dará na cachoeira, tem a cor verde. A cor envolve a passagem de uma dimensão a outra (entrada para dentro da cachoeira). Mas voltando ao ponto da narrativa em que se narra o sonho de Brandlberger (ou alucinação, ou realidade referencial...), surge uma nova ideia:

E então algo aconteceu, cuja singularidade me veio à consciência de forma explícita. O galho malévolamente de palmeira que a garota com os saltos altos defeituosos havia balançado sobre mim tornou-se uma palmeira completa e real. Algo novo e coerente construía-se em minha volta. Eu o saudava com um lampejo fraco de reconhecimento. Isso redimia a alma como algo há muito familiar; imagens vagas de sentimentos primevos amaduravam-se lentamente: e ali, ele estava ali de um golpe, tinha um nome e denominei-o – paisagem dos trópicos.⁶

¹ Cf. “[...] vielleicht stand ich aber auch irgendwo im Unendlichen, und das gesamte Weltall rotierte gleichförmig an meinem Rücken vorbei.” (*Ibid.*, p. 120)

² Cf. “Es stellte sich heraus, daß ich in der Tat mit dem Kopfe nach unten, die Beine hoch oben in der Luft, durch eine Straße dahinpfiß.” (*Ibid.*, p. 121)

³ Cf. “Ich befand mich in diesem Augenblicke auf der Straße einer großen Stadt. Aber diese Wirklichkeit ignorierte ich. Ich war gezwungen, eine Vision zu erleben, die ich leugnete.” (*Ibid.*, p. 122) Bucher (2004) diferencia a *Vision*, que significa fenômeno sobrenatural, alucinação ou aparição, de *Weissagung*, profecia, no sentido de que se trata no romance da figuração de momentos alucinantes, que, assim entendemos, podem se dar tanto da perspectiva da cidade quanto da floresta.

⁴ Cf. *Tróp(ic)os.*, p. 123.

⁵ Cf. “grüne Spitze” (*ibid.*, p. 122).

⁶ Cf. “Und nun geschah etwas, dessen Sonderbarkeit mir deutlich zum Bewußtsein kam. Der böse Palmzweig, den das Mädchen mit den schadhafte Stöckeln über mir geschwungen hatte, wurde eine vollständige und wirkliche Palme. Etwas Neues und Zusammenhängendes baute sich um mich auf. Ich begrüßte es mit einem schwachen Schimmer von Wiedererkennen. Es erlöste das Gemüt wie Langvertrautes; vage Bilder von Urgefühltem reiften langsam herauf: und da, mit einem Schlage war es da, hatte ich einen Namen und nannte es – Tropenlandschaft.” (*Ibid.*, p. 125)

O que vem primeiro? Um objeto verde na mão de uma garota, na cidade, ou o galho da palmeira, na floresta? Qual é o universo referencial? Qual seria o seu duplo? Também é a partir deste ponto que volta a surgir a ideia do “esclarecimento”, o fantoplasma, um elemento que pode ser visto como metanarrativo: as próprias imagens criadas ao longo da narrativa conformam os “esclarecimentos suficientes” sobre os quais Slim percorreu com Brandlberger. O narrador considera sua própria cultura tão fria quanto um museu, por assim dizer¹. A observação, a técnica e o tempo [*Pace*], itens de uma arte mais vívida (ou seja, menos fria), alcançam-se somente com a viagem. E se a viagem também é o curso da narrativa, assim veem-se aludidas também considerações metanarrativas: a narrativa, como a arte em geral, também pode se dar de forma mais vívida, no sentido de que não é necessário criar expectativas, nem verossimilhanças. Os elementos novos vão surgindo e podem ganhar sentido em uma esfera extratextual, como as vinculações histórico-geográficas mencionadas no subcapítulo anterior.

A noite cede lugar à luz extrema do Sol. Com ela, toma conta uma atmosfera mais fabular. Os ânimos da aldeia parecem mais alterados: “Era um bom dia para uma alma indígena. Mas para os nervos era um dia inexplicável, pois tudo ocorria de forma inexplicável.”² O que, no entanto, parece um desconforto é um reforço da ideia da desconstrução do exotismo diante de tais experiências. Exóticos eram as *broadways*, os *boulevards* e as *Ringstraßen* (ruas anelares)³. A viagem para fins de pesquisa [*Forschungsreise*] do narrador-personagem diferia da de seus antepassados: não era nem o Brasil nem seu imperador que descobria, era a “alma brasileira do planeta”⁴.

Brandlberger acredita encontrar-se em outro estado. O destino da viagem é o espaço da memória, dos tempos imemoriais que chegam até a origem da própria existência: “um duplo [*Doppelgänger*]⁵ do desenvolvimento surgiu pelos reflexos de

¹ Cf. “kalt wie in einem Museum”, fria como em um museu (*ibid.*, p. 129).

² Cf. “Es war ein guter Tag für eine indianische Seele. Aber für die Nerven war es ein unerklärlicher Tag, denn alles kam sich unerklärlich vor.” em *Tróp(ic)os*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ Cf. “[...] die brasilianische Seele des Planeten.” (*Ibid.*, p. 134)

⁵ A expressão *Doppelgänger* tem significado específico para essa época literária. Um fator importante para os novos parâmetros do expressionismo caracterizava-se por sobrepujar, na arte, a relação pouco pacífica (como no Impressionismo) entre o universo interior e o mundo exterior. Heckner, citando Wilhelm Worringer, fala em “Kunstwollen”, o “querer da arte”, que se relaciona à ânsia por expressar um universo interior que se constitui, muitas vezes, diferentemente do exterior, este sim visto como “exótico” (HECKNER, 1991, p. 48). A passagem de Ernst Blass esclarece a questão:

meu cérebro em um círculo mais elevado, em um meio não sensitivo, em outro fantoplasma.”¹ A viagem dava-se em mão dupla: nos sentidos e na abstração. Mais uma vez toma forma a dicotomia que dá título à obra: nos trópicos, eleva-se o tropo (lembrando: o emprego figurado da palavra). Para poder atingir tais dimensões que vão além do percebido, à personagem é necessária a observação acurada, que ao mesmo tempo fortalece o pensamento e lhe confere poder para atuar independente do corpo. Para o narrador-personagem, a observação não mostra algo novo, mas torna o usual algo monstruoso por conta de sua excessiva explicitação (tais ideias da personagem nos recordam algumas pinturas expressionistas). A força do pensamento pela observação acurada leva à relação entre sensório e ideal, entre o “transcendente” e o “epidérmico”:

Por isso cérebro e entranha assemelham-se um ao outro na formação, e o que fica entre eles é apenas propulsão e espacialização de verdades mais definitivas e únicas da vida. Essa coisa no entremeio, com todas as dimensões possíveis, batizei de fantoplasma.²

Daí se depreende que, em suas concepções filosófico-artísticas, duas molas propulsoras regem o processo de formação criativa: o pensar e o sentir; na relação íntima entre ambos o espaço se constitui e com ele todas as formas possíveis.

De repente Brandlberger dirige-se a um público³; após todas as explanações de cunho filosófico, desconstrói as expectativas de um discurso sobre uma viagem pelos trópicos mais exótica: era tempo de prosperar nos desenvolvimentos intelectuais.⁴

“Temos que reencontrar nosso eu perdido, ou ruímos diante de nosso duplo [*Doppelgänger*] que nos empurra para frente, nós a sua sombra, e se vinga por o termos perdido.” [Wir müssen unser verlorenes...] (*Id.*) Em outro momento, Heckner ainda demonstra que a dissolução do eu, se a isso leva o duplo, não está no horizonte filosófico de Müller. Contrapondo-se ao “eu sem salvação” [unrettbares Ich] de Ernst Mach, Müller diz o seguinte, segundo Heckner: “O ser humano, ele argumenta, não pode ser reduzido a um agregado incoerente de sensações [Mach]. [...] Embora não haja ‘fórmula alguma’ para o eu, pensa Müller, ele não seja acessível aos sentidos, não seja tangível com métodos empíricos, ainda assim ele é presente enquanto ‘vivência da visão [*Anschauung*] interior e direta.” [Der Mensch, argumentiert er,...] (*Ibid.*, p. 55) Ainda que a questão seja deveras complexa para receber uma tal síntese, vale ressaltar as ideias pouco relativistas de Robert Müller e sua recepção consequente da filosofia, com a qual dialogam suas ideias próprias.

¹ Cf. “ein Doppelgänger der Entwicklung entstand durch die Spiegelungen meines Gehirns in einem höheren Kreise, einem unsinnlichen Mittel, in einem anderen Phantoplasma.” (*Ibid.*, p. 134)

² Cf. “Darum sind Gehirn und Eingeweide einander in der Formation ähnlich, und was dazwischen liegt, ist nur die Treibung und Verräumlichung endgültigerer und einziger Lebenswahrheiten. Dieses Zwischending mit den vielen möglichen Dimensionen habe ich das Phantoplasma getauft.” (*Ibid.*, p. 136)

³ *Ibid.*, p. 144: “Muito bem, senhoras e senhores.” [Sehr gut, meine Damen und Herren]

⁴ Síntese das ideias finais do capítulo XIX (*ibid.*, p. 145).

O capítulo XX começa com uma menção curiosa ao fato de que “lá “fora” aguardavam-no uma sociedade de senhores em fraque e damas pomposas, pois iria começar uma “Seance”, uma sessão: como se Brandlberger fosse um médium. No contexto do romance, no entanto, não se trata de uma espiritualidade no sentido tradicional de religioso. Médium estaria muito mais para *Medium*, meio, para uma experiência em outras dimensões de sentido, intelectuais, do espírito [*Geist*]¹. Essa passagem fugaz antes da volta ao contexto da aldeia e da floresta repete-se, de certa forma, no *Camera Obscura*, quando a personagem do professor e cientista Slim inicia uma sessão tendo como público também um grupo social distinto economicamente².

De repente ocorre algo inesperado: Zana tranca o caminho de Brandlberger na expectativa de uma briga. Ela pega o *eau d’ Cologne* de Van den Dusen e joga nele; há uma pequena luta. Checho observa e Slim aparece e anuncia a partida no dia seguinte. Ficam insustentáveis o mal-estar e a desconfiança por parte da aldeia indígena com relação aos brancos, o que já vinha aumentando gradativamente. Para o narrador, a esfera de exotismo havia desaparecido, como se o mal-estar e a desconfiança fossem uma percepção de clareza do próprio narrador-personagem diante da dissolução daquele exotismo em sentido positivo.³ Mas isso se deve, sobretudo, ao fato de Brandlberger ter encontrado o próprio ritmo, a “Pace”⁴, como comumente se expressa no texto. Encontrar o ritmo significa encontrar finalmente o seu lugar no mundo, o que no texto leva à simbologia do lugar do novo tipo humano [*Neuer Mensch*]; além disso, esse novo lugar pressupõe a vivência de um novo mundo vislumbrado em novos elementos estéticos. Para além do texto literário, mas em consonância com ele, o argumento da personagem nos remete da mesma forma

¹ Gardian (2014) alia essas ideias de Müller à possibilidade de medialização da percepção sensória, isso de maneira metanarrativa, às tecnologias do século XXI. A simultaneidade, nos pré-modernos, era dada pelo “transe e êxtase” (GARDIAN, 2014, p. 17), o que é figurado em *Tróp(ic)os*, mas especialmente no *Camera obscura*, e tal objetivo, nenhuma novidade portanto, relaciona-se às tecnologias, especialmente virtuais, de hoje. O autor ainda reforça que a ideia de *Medium*, no começo do século XX, não tinha a consistência de uma teoria de mídias como atualmente. Assim se percebe o caráter visionário, *latu sensu*, na obra de Müller.

² No *Camera obscura*, a sessão ocorre na cidade (ver do capítulo XX ao XXIII desse referido romance). Parece que a parte espiritual, por assim dizer, a outra dimensão dessa sessão se dá no romance *Tróp(ic)os*.

³ Além de Schwarz (2002), Holdenried (2004) aborda o exotismo em Robert Müller, especialmente no texto que estamos tratando aqui. O estudo da pesquisadora é mais sistemático e relaciona o tema a escritores ou obras da época do escritor vienense, como Oswald Spengler e seu *Declínio do ocidente*.

⁴ *Tróp(ic)os*, p. 149. *Pace*, em alemão, está ligado à velocidade, ao tempo, dos corredores de cavalo sobretudo.

à configuração do mundo moderno do começo do século XX, vide a explanação contextual do subcapítulo anterior.

Antes de partirem da aldeia dos Dumara, há uma longa conversa entre Brandlberger e Slim.¹ Trata-se de mais um momento que aparentemente oferece elucidação ou síntese de tudo que as personagens vivenciaram, especialmente o narrador-personagem; uma passagem mais discursiva e interlocutiva, menos narrativa portanto. Pouco antes, é preciso mencionar, Slim anuncia autoritariamente a partida do grupo, dizendo que também a “Luder”² viria junto. A palavra pode significar três coisas: uma mulher desleixada ou até mesmo de moral duvidosa e, no linguajar de caçador, a carne de um animal qualquer usada para isca ou, terceiro, a pena colocada na ave de rapina com o mesmo propósito de atrair a caça. Zana, na jornada do grupo até o tesouro, mostra-se, segundo ponto de vista de Slim, desleixada ao não querer trabalhar o quanto devia, como na feitura de cestas de pesca. Ela também é amante dele e de van den Dusen, não fica evidente uma consensualidade por parte dela. A menção e a presença de animais predadores, como o puma, servem de simbologia para o próprio desvelamento dessa animalidade nas personagens, sobretudo em Brandlberger. Zana é como se fosse isca para atrair esse animal interior.

Prosseguindo: volta, então, a referência ao dia seguinte da festa, das batalhas e das bebedeiras, pois parece mesmo que Slim encontra-se diante desse cenário:

“Jesus!” exclamou Slim com um grito, “o ninho está de ressaca! Aqui o senhor vê a ressaca, verdadeira e original. Esse bando de beberrões, uma vez acabados como doidos varridos na mais plena bem-aventurança, então no dia seguinte a medula fica atacada como ao mais decadente boulevardiano.”³

O uso conotativo de “gato/ felino”, Kater em alemão (*verkatert* para ressacado, *Katzenjammer* para ressaca, *Katzenpack* para bando de beberrões, mas ainda no sentido de estarem em ressaca), que por vezes sobreleva o animelasco, sexualizado e primitivo⁴, revela aqui seu lado mais condenável. Para Slim, aquelas

¹ Ver intervalo das páginas 150 e 151 de *Tróp(ic)os*.

² *Ibid.*, p. 149.

³ “‘Jerusalem!’ schrie Slim auf, ‘das Nest ist verkatert! Hier sehen Sie den originären und wirklichen Katzenjammer. Wenn dieses Katzenpack einmal in vollster Seligkeit dahingesponnen hat, dann kollert’s ihm den nächsten Tag genau so im Rückenmark wie dem dekadentesten Boulevardier.’” *Ibid.*, p. 150.

⁴ Ainda no começo da jornada, ouvia-se o barulho surdo do “corpo de um felino” [*Katzenleib*] (*Tróp(ic)os*, p. 30) pulando no chão; também na caça ao príncipe dos pumas já mencionada anteriormente, o narrador observa: “Ocorreu-me que eu e aquele felino tínhamos naquele momento

peessoas aparentemente inofensivas tinham mergulhado no prazer e na alegria e agora esperavam pelo pleno reestabelecimento. Slim ainda assim não gostaria de esperar pelo pior. Repreende o ridículo que passaram com a cambalhota de Brandlberger. A conversa segue com a alusão de Slim sobre um contato sexual entre o holandês e Zana, Slim não admite que a moça possa ser de algum outro e diz haver um “cartucho” para ele. São os primeiros indícios das cenas finais de morte que se seguirão no romance. Porém não há uma esfera de cumplicidade, imediatamente Brandlberger anseia por saltar-lhe pelo pescoço.

O que se vislumbra como indício de acontecimentos vindouros ganha novamente uma pausa com o encontro das duas personagens com o pintor e escultor Kelwa; a natureza plástica das imagens invade o caráter da narrativa, no sentido de que há uma quebra de sequência, mas ao mesmo tempo as imagens das obras de arte continuam prevendo, explicando e conformando o que passou e o que virá. As cores justapostas das obras do artista indígena¹ levam a uma mudança da percepção. Brandlberger se pergunta se não seria uma questão da consciência, do processo de mudança da imagem que o exercício da observação produz. A arte de Kelwa era, portanto, uma arte dos tempos de caça. Encontra um puma tatuado na “madame Kelwa”, que a priori parece ser a estátua feminina. Com ela Brandlberger tem uma experiência curiosa. Ele toca em sua barriga e o objeto move-se segundo a sua vontade. Diante dela, a personagem se pergunta:

Será que nossa vontade é tão criativa que desloca efeitos reais de forças imaginadas para a observação; ou a nossa consciência dissimula efeitos honestos da natureza com ajuda de nossa vontade figurativa [*bildlich*]? Será que nossa vontade é causadora de algo ou é efeito colateral?²

A palavra *bildlich* pode ser algo figurativo, no sentido de representação, simbólico e plástico, além de pictórico; *Urheber* é aquele que inicia algo ou é autor, criador de uma obra. O significado abrangente de ambas as acepções levam ao caráter simbólico da própria personagem de Kelwa. Sua obra reflete plasticamente aquilo que está sendo narrado e figurado em *Tróp(ic)os*. Não há uma caracterização cerrada de personagens e espaços, eles parecem estar todos à mercê de uma ideia

muito em comum”. [Es fiel mir ein, daß ich und diese Katze im Augenblick vieles gemeinsam hatten] *ibid.*, p. 83.

¹ *Ibid.*, p. 152.

² Cf. “Ist unser Wille so schöpferisch, daß er reale Wirkungen eingebildeter Kräfte in die Beobachtung rückt; oder verschleiert unser Bewusstsein redliche Wirkungen der Natur mit Hilfe eines bildlichen Willens? Ist unser Wille Urheber oder Begleiterscheinung?” (*Ibid.*, p. 154)

de caráter metanarrativo, filosófico e literário que já encontra seu pontapé inicial no próprio título. O que se segue, uma cena entre Rulc, a esposa de Kelwa, e Brandlberger, é fruto dessa ideia da força volitiva da consciência. Era uma estátua ou era a própria indígena? Há uma tentativa de comunicação entre ambos. Rulc estava embebida de um perfume, e mais: o cheiro de suas axilas era o de um animal, de uma planta, de um “protoplasma”¹. Rulc traz de uma cabana, onde também se encontram seus filhos, uma imagem masculina, que Brandlberger reconhece ser a que havia desferido três tiros. A índia destrói a imagem que já havia sido dividida em dois. A cena, que figura o contato mais erotizado entre ambos, é interrompida com algo que a personagem do alemão sente na nuca. Seu rosto é levado a virar-se. Era Slim que o observava. A referência ao perfume, à interrupção por parte de Slim, leva a crer não só em uma duplicidade das personagens Slim e Brandlberger, como também na de Rulc e Zana.

Os dois protagonistas voltam a elucubrar e conversar. Para eles, o tempo e o desenvolvimento não pertencem aos indígenas, sua linguagem é mais visual que conceitual. E Brandlberger, o narrador-personagem, pergunta-se sobre quem seria o verdadeiro pintor: Kelwa ou Slim? Qual o papel dos artistas acima de tudo? Era, de qualquer modo, um tipo humano possuidor de temperamento, “raça”² [*Rassigkeit*]. Slim volta a explicar o conceito de *fantoplasma*, que a princípio queria ter denominado de fantasma [*Phantom*], mas segue a sugestão de Brandlberger. O alemão se irrita ao ver o outro explanando algo que já havia pensado. Em uma passagem, bastante truncada, Slim contrapõe a imagética da arte primitiva à discursividade europeia e ocidental:

O tipo sortudo de sua cultura ariana do oeste é ser o humano científico. O destino que a vocês parece doce é o calvário da análise. Tem-se ‘desenvolvimento’. É bem possível que se ultrapasse a análise e volte a se alcançar os tipos estáticos, como o chinês. Mas atrás dele – fantoplasma do desenvolvimento executa-se [sic?] sempre da mesma forma e imperturbavelmente [sic?] o destino físico primevo que não conhecemos, que só interpretamos, para o qual nossas existências são – o senhor fareja a arte? – apenas símbolo, e que não está mais próximo de Kelwa que de vocês – não, quis dizer: nós.³

¹ Cf. palavra idêntica em alemão. (*Ibid.*, p. 156)

² *Ibid.*, p. 159.

³ Cf. “Der Glückstypus eurer westarischen Kultur ist der wissenschaftliche Mensch. Das Schicksal, das euch süß erscheint, ist die Plage der Analyse. Man hat ‘Entwicklung’. Es ist leicht möglich, daß man einmal über die Analyse hinauskommt und wieder zu stationären Typen gelangt, wie der Chinese. Aber hinter diesem – Phantoplasma von der Entwicklung vollzieht sich ewig gleich und unbeirrt das physische Urschicksal, das wir nicht kennen, das wir nur deuten, zu dem unsere Existenzen nur Symbol – wittern Sie die Kunst? – sind, und dem Kelwa durchaus nicht näher steht als ihr – nein, ich will sagen: wir.” (*Ibid.*, p. 159ss) A noção de “cultura ariana do oeste” de Müller vai de encontro à de Alexander von Humboldt, por exemplo, que associa maior talento aos “arianos do leste”, como se

Deste parágrafo depreendemos que ambos métodos possíveis de constituir cultura, o analítico-científico e o artístico-simbólico, chegam aos tais “esclarecimentos suficientes” mencionados anteriormente. Kelwa conseguia chegar a um outro fantoplasma sem dispor de um maior desenvolvimento. Além disso, a passagem citada remete a (e disto de) elementos da filosofia, em especial de Ernst Cassirer e suas formas simbólicas, sobre os quais discorreremos em outro momento. Tais ideias fazem Slim sentir-se um “condutor” [*Leiter*], para Brandlberger ele era muito mais um “*Medium*”¹, mas Slim crê na atualidade maior de sua denominação, a de condutor. Essa observação passageira é significativa. Se o narrador-personagem vê o companheiro de viagem como um meio [*Medium*], a hipótese de tê-lo como um duplo de fato, uma projeção de Brandlberger para outras vivências, é muito provável. Ao mesmo tempo, a designação de “condutor” confere a Slim um caráter mais dinâmico, já que não o caracteriza como um simples repositório de ideias; ele, ao contrário, as transforma não só na trajetória que percorrem, como também na interlocução. Brandlberger também é capaz de formular conceitos, construir ideias, porém é Slim quem lhes confere maior plasticidade. Ele é o líder da jornada narrativa que se apresenta à leitora e ao leitor, abstraímos disso o fato de que talvez ele seja o que a literatura é diante do discurso filosófico, mais presente em Brandlberger: Slim oferece explicitude [*Anschaulichkeit*], ou seja, mais visualidade às suas formulações. Do ponto de vista metanarrativo, pode-se sugerir que Slim representa o meio [*Medium*] literário. Slim assume alcançar experiências muito mais pela linguagem que pela vivência. Além disso, afirma viver na dimensão do paradoxo, do “contrário”². Recorda a sessão [*Séance*] apresentada por Moki (o prometido de Zana): discutem se de fato o indígena havia voado.³ A

pode ver na passagem que segue do segundo volume de *Cosmos*: “Na análise dos povos indo-germânicos (tomo a denominação no sentido mais literal da palavra), passamos dos poemas alemães da Idade Média para aqueles dos antigos arianos do leste (indianos) de alta erudição e dos menos talentosos arianos do oeste, os habitantes do velho Irã.” (HUMBOLDT, 2004, p. 213) O intelectual e pesquisador alemão ocupa-se com mais acuidade do tema, portanto um cotejo mais consequente de saída seria imprudente. De qualquer forma, vale pontuar que outros pressupostos podem ter regido o argumento de Müller, e não a visão acurada da história.

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 163. É mister lembrar que o que parece difuso e solto nesta apresentação crítica é fiel à forma do próprio romance!

possibilidade de uma sessão do lado da tribo aponta para um paradoxo: haveria uma sessão exóterica também em outra dimensão, em alguma cidade civilizada.¹

Após essa conversa longa entre Slim e Brandlberger, aparece van den Dusen, que voltava da floresta. Essa personagem, que quase não se expressa, de repente lança um comentário breve sobre a questão da roda d' água. A rotatividade era-lhe algo insuportável. Brandlberger, apesar de preferir continuar a conversa com o americano, atende o chamado do holandês para tirar-lhe espinhos das costas, estava com a pele tomada de feridas. O atingido apenas dizia que o “paradoxo não era nada para ele”².

O capítulo XXI começa com comentários do narrador que antecedem fatos decisivos. Brandlberger diz que Moki conhece o perigo de uma faca envenenada na mão de uma mulher ciumenta e a picada de uma cobra. No capítulo seguinte encontram uma mulher morta no caminho com sinais de picada de cobra. Há uma hipótese de que ela seja Rulc, a esposa do artista Kelwa.

O tédio volta a tomar conta do ambiente. As memórias voltam no cenário noturno. Brandlberger fala sobre cobras e mulheres ciumentas. Não há uma narrativa linear e intensifica-se a presença de cenas predecessoras. As imagens metafóricas e instrumentais para os argumentos das personagens intensificam-se, fatos ganham dados novos e diferentes perspectivas. Rulc passara em frente à cabana de van den Dusen, Brandlberger diz que parecia ser uma noite em que usaria a arma. Volta a sentir o cheiro de ervas do hálito de Rulc; escuta uma melodia erótica, pensa que talvez se tratasse de Zana. O narrador associa a “melodia” à natureza dos músicos, de sua condição de mestiços e párias da sociedade.³ O som volta a ser ouvido repetidas vezes por Brandlberger nos capítulos seguintes. A necessidade de ter uma mulher crescia-lhe cada vez mais e sentia-se excluído da dimensão erótica tão bem vivida pelos outros companheiros de viagem. Está armado e encontra van den Dusen “no limiar das samambaias”⁴. Pressupõe-se a consumação da relação sexual com Rulc, então Brandlberger ouve um barulho e o

¹ Mais uma vez chamamos atenção para o fato de que uma sessão também ocorre no romance *Camera obscura*, em uma cidade e com a condução da personagem homônima Slim.

² Cf. “das Paradoxon nichts für ihn sei” (*ibid.*, p. 168).

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ Cf. “An der Grenze bei den Farnen” (*ibid.*, p. 172).

som de um “forcado de metal”¹. Vê Zana com cobras em suas mãos e, depois, uma forma masculina. Presencia, então, um “acontecimento maravilhoso”:

Zana, a dançarina, abria-se com seu corpo em um único ornamento humano, mostrava disposição [*Fügung*] adequada para o sentido e jogo de composição de um organismo animal mais elevado, que era completo, redimido, decifrado e adquiria a inocência vegetativa da unidade corporal como uma bem-aventurança perdida e reencontrada. O encanto bárbaro, selvagem que se fundia nos sentidos do homem e da fêmea, era deveras belo. Eu estava de novo no meio da floresta de samambaias, milênios atrás de mim. Tempo, desenvolvimento, não eram. Eu estava aqui, no frescor e na decência daquele acontecimento, mais maduro para compreender o cerne do prazer [*Lust*] dos fantoplasmas que se estivesse no auge de minha cultura ampliada. Essa imagem diante de mim, com os membros humanos como ornamentos de uma flor grandiosa e ágil, era uma única criatura unitiva...²

Além da presença das cobras, na passagem há outros elementos religiosos, tais como: providência (uma possível tradução de *Fügung*), redenção, salvação, ressurreição e criaturalidade. Para se chegar à condição criatural, redentora, por assim dizer, o romance não aponta um caminho ortodoxo, pois isso não se daria no espaço celeste ou anímico, mas no corpo. A alusão erótica coaduna-se com a alusão ao prazer enquanto vontade, impulso para realização. O livro não defende a vivência da matéria como princípio puro de prazer, mas como caminho contrário a uma metafísica ascética, ainda que, para se viver ou vivenciar algo, não fosse necessário o corpo estar presente. Seria a matéria, então, a força criativa da escrita? A busca por searas contrárias a idealismos filosóficos?

Após a cena descrita acima, Brandlberger desconfia estar acometido por febre. Tinha presenciado cenas que criavam expectativas de uma teoria. De súbito Slim anuncia a partida. Iam ao longo do rio ciosos de suas costas, algo poderia

¹ Cf. “Machetta” (*id.*). A cena é bastante intensa: pressupõe-se a presença de Rulc; menciona-se dores nas costas (os espinhos do holandês, o olhar de Slim sobre a nuca de Brandlberger); os sons que podem ser o forçado ou o ato amoroso; o mato revirado... Pode-se acreditar que Zana de fato assassina Rulc.

² Cf. “Die Tänzerin Zana ging mit ihrem Leibe in ein einziges menschliches Ornament auf, zeigte die zweckmäßige Fügung für den Sinn und das Zusammenspiel eines höchsten, tierischen Organismus, der vollständig war, erlöst, enträtselt und die vegetative Unschuld der körperlichen Einheit wie eine verlorene und wiedergefundene Seligkeit erlangte. Der wilde, barbarische Zauber, der in den Sinnen des Mannes und des Weibes verschmolz, war über alle Maßen schön. Wieder stand ich inmitten des Farnwaldes, Jahrtausende hinter mir zurück. Zeit, Entwicklung, sie waren nicht. Ich war hier, in der Frische und Anständigkeit dieses Ereignisses, reifer, den Lustkern der Phantoplasmen zu begreifen, als auf der Höhe meiner gesteigerten Kultur. Dieses Bild vor mir, mit den Menschengliedern als Ornamenten einer großen, regsamen Blume, war ein einziges, einheitliches Geschöpf...” (*ibid.*, p. 175ss).

acontecer. Os sonhos de Brandlberger não haviam sido arbitrários, algo “inexplicável”¹ havia acontecido.

Mas a febre volta, e ainda volta muitas vezes, e com ela a sede por viajar. O grupo constitui-se de cinco indígenas da costa, Zana, os três personagens brancos e um cachorro. Encontra no caminho um cadáver e sobre ele, cobras. Slim faz suposições de que a mulher teria sido assassinada e corta a cabeça de uma cobra, que cai sobre o holandês. Slim concede um discurso cristão ao corpo e pergunta se Brandlberger não reconhecia a mulher. Ao que segue um jogo irônico entre os dois, Slim parece estar seguro do alemão saber tratar-se de Rulc. A cena não só é irônica, é engraçada. Brandlberger pega um pincez nez para ver se a reconhece!

Os machetes, forçados de metal, soam para abrir caminho. A floresta está dotada de uma “espacialidade palpável”², deixa de se tornar um espaço estranho aos viajantes, ao que nos parece tal expressão. Uma sociedade de “nervos”³ era capaz de viver em dois mundos, a cidade e a floresta (uma capacidade que não raro é vista como loucura⁴), o que a habilitava analisar e conhecer:

Eu confundia os mundos; dispunha dois talentos diversos de minhas células cerebrais de forma cruzada, por assim dizer, e trocava a capacidade de análise e conhecimento com aquela da fantasia e do vigor da forma – ou devia acreditar seriamente em minha sentença de que ambas se sobrepunham, e que o que foi só o que especulei? Naquela noite antes de nossa partida súbita, eu havia tido um sonho explícito prenhe de um prazer pesado. Ele havia sido de uma clareza e segurança terríveis. O objeto de tais sensações de força tremenda nunca é real; a realidade é sempre mais difusa que o sonho; e, independente de como eu enxergasse, não conseguia me decidir por aceitar aquela realidade, era-me fisicamente impossível acreditar em outra coisa que não em um sonho.⁵

¹ Cf. “Etwas Unerklärliches” (*id.*).

² Cf. “fühlbare Räumlichkeit”. (*Ibid.*, p. 180)

³ Sobre o tema da *Nervosität*, nervosidade, na obra de Robert Müller, como referência a Freud e Christian von Ehrenfels, ver SCHWARZ (2008, p. 4). Ou sobre isso também a síntese de Jacobs: “[...] a floresta aparece em Müller como princípio agressivo, que provoca entre os brancos regressão psíquica em forma de nervosidade [*Nervosität*], tédio e apatia e, como consequência, o crescimento da necessidade de sexualidade e violência.” [der Dschungel bei Müller...] (JACOBS, 2002, p. 9). Referência sobre o tema na época é o livro de Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur* (1902). Ver também subcapítulo anterior.

⁴ Cf. “Somos insanos” [Wir sind irrsinnig], “Sim, nós, insanos, somos um povo esperto” [Ja, wir Irre sind ein schlaues Volk] (*ibid.*, p. 223), “Ah, Charlie, you fool... O senhor é louco?” [Ah, Charlie, you fool... Sind Sie verrückt?] (*ibid.*, p. 247), entre outros.

⁵ “Ich verwechselte die Welten; ich legte zwei verschiedene Talente meiner Gehirnzellen sozusagen kreuzweis und vertauschte die Fähigkeit zur Analyse und zum Erkennen mit jener der Phantasie und Formkraft — oder sollte ich im Ernste an meinen Satz glauben, daß die beiden sich deckten, und daß das, was war, nur das war, was ich sann? An jenem Abende, der vor unserem plötzlichen frühen Aufbruch lag, hatte ich einen überdeutlichen Traum voll schwerer Lust gehabt. Er war von einer furchtbaren Klarheit und Sicherheit gewesen. Der Gegenstand solcher überstarker Sensationen ist nie wirklich; die Wirklichkeit ist stets verschwommener als der Traum; und, wie ich es auch drehen mochte, ich konnte mich nicht entschließen, jene Wirklichkeit anzunehmen, es war mir physisch unmöglich, an etwas anderes als an einen Traum zu glauben.” (*Tróp(ic)os*, p. 180)

Ou seria o sonho a sublimação de um acontecimento ou fato real que lhe era insuportável acreditar, como a impossibilidade de ter Zana e ainda a ver com outro? De qualquer modo, a personagem diz viver sob o signo de uma segunda face, em trance, com pensamentos e ideias partilhados, ou seja, que não só convivem em dimensões diversas, como são partilhados com Slim.¹ O sonho também era um “esclarecimento plausível e suficiente do caso”². Slim e Brandlberger estavam conectados, ansiavam constituir espaço e tempo entre eles³. Assim se dava o processo de desenvolvimento que procuravam alcançar. O que os diferenciava dos “homens vermelhos” era a *perspectiva*, que provinha da quinta dimensão, uma “brecha suculenta na resistência da floresta”⁴. Por outro lado, “a simultaneidade de muitos planos”⁵ era mais primeva, uma capacidade da mente oriental. Neste parte, a forma com que tentamos sintetizar o conteúdo do texto é fiel à sua aparente desconexão de ideias. Uma leitura mais atenta mostra, por outro lado, que somos conduzidos a grandes temas provindos da filosofia (especificamente aqui o dado da intuição, *Anschauung*), da cultura e da estética.

Em uma noite, o sétimo dia da jornada, Zana começa a dançar, volta-se para van den Dusen e apanha de Slim. Quando todos estão dormindo, Brandlberger escuta um barulho: era Zana e Slim. Ciúme, aspiração, um “estado de suspensão”⁶ mesclam-se nos sentimentos de Brandlberger, que é acometido de uma “sensibilidade supranormal”⁷, por exemplo ao ver uma árvore e seus movimentos, imperceptíveis ao ser humano em estado normal. A árvore e suas “entranhas”, a luz verde, o crânio de uma cobra são elementos de uma cena, uma alucinação talvez, que antecipa os capítulos vindouros, em grande medida relacionados à queda d’água e à caverna onde estaria o pretenso tesouro.

No oitavo dia de viagem, o ar tinha uma composição química. Brandlberger volta a mencionar o sonho de antes da partida. Anunciava-se o adentramento em um “fantoplasma, a face interna em vigor”⁸. Chegando próximo ao local desejado do

¹ *Ibid.*, p. 182.

² Cf. “[...] plausible und zureichende Erklärung des Falles” (*ibid.*, p. 182).

³ Cf. “strebten mechanisch Raum und Zeit zwischen uns zu legen, wir suchten durch Entwicklung voneinander loszukommen.” (*Ibid.*, p. 185)

⁴ Cf. “[...] saftige Bresche in den räumlichen Widerstand des Waldes”. (*Ibid.*, p. 186)

⁵ Cf. “Das Gleichzeitige vieler Flächen” (*id.*).

⁶ Cf. “Zustand der Schwebe” (*ibid.*, p. 188). Optamos pela palavra suspensão por dar conta do duplo sentido em alemão de flutuação e limbo.

⁷ Cf. “übernormal[e] Empfindlichkeit” (*id.*).

⁸ Cf. “[...] das Phantoplasma, das innere Gesicht in Kraft.” (*Ibid.*, p. 192)

tesouro e estando ligeiramente inquieto, o narrador se pergunta o que aconteceria se estivessem em um “acampamento antigo espanhol ou português”¹. O que se segue são informações sobre o caráter geográfico da região, que nos recorda o Monte Roraima: “Há dois dias chegamos às montanhas ao virmos descendo o *monte* dessa região.”² Lembramos que na região da fronteira do Brasil e Venezuela, onde encontra-se o monte [*Hochplateau*], também encontram-se inúmeras cavernas. Seguem até a caverna atrás do véu da cachoeira. Lá encontram tão somente alguns objetos antigos de aço: “Eram rodela de construção antiquíssima, elmos, armaduras, alabardas e objetos de couro.”³ Ao adentrarem o local são tomados por uma experiência de descorporificação [*Entkörperlichung*]⁴; uma luz verde⁵ toma conta do ambiente, a partir dela surge a forma de uma cobra, todos riem despropositadamente, como se ali houvesse um “gás hilariante”⁶. A luz penetrava nas personagens e os corpos se materializavam em um “segundo meio” [*Medium*]⁷. O narrador recorda-se de já ter tido a visão dessa luz, o que o assusta; havia ali a possibilidade de um acontecimento do qual ele ainda não tinha uma imagem:

Tinha a sensação constrangedora e maluca de que essas alusões contínuas de meus sonhos ociosos finalmente possuiriam de fato um sentido, e esse talvez fosse o motivo pelo qual eu acolhia tudo com sentidos afiados e alucinantes. Uma modificação rasteira avançava conosco. Substituíamos substâncias, remodelávamos as estruturas e adentrávamos o local de seres enevoados. Mas essa troca custava à nossa consciência um sentimento surdo de dor, quase não éramos capazes de esconder nosso pavor e por isso ríamos, porque nosso jeito racional achava o acontecimento absurdo.⁸

¹ Cf. “ein altes spanisches oder portugiesisches Lager” (*id.*).

² Cf. “Seit zwei Tagen waren wir, langsam vom Hochplateau dieser Region abfallend, ins Gebirge gekommen.” (*Ibid.*, p. 192)

³ Cf. “Es waren Gabelbüchsen von uralter Konstruktion, Helme, Panzer, Hellerbarden und Lederzeug.” (*Ibid.*, p. 195)

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ A cor verde aparece em outros momentos da narrativa. Na viagem antes de chegarem à floresta, as plantas pareciam, entre outros, “cartilagens verde acizentado” [Graugrüne Knorpel] (*ibid.*, p. 18); os olhos de Checho eram “verde e negro” [grün und schwarz] (*ibid.*, p. 36); quando o facão é usado para abrir caminho e daí decorre “a ferida verde” [die grüne Wunde] (*ibid.*, p. 42); o aventalzinho de contas de Zana era “verde avermelhado” [rotgrüne] (*ibid.*, p. 80) entre outros.

⁶ “Lustgas” *ibid.*, p. 193.

⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁸ Cf. “Ich hatte die peinliche und törichte Empfindung, daß diese fortgesetzten Anspielungen meiner müßigen Träume schließlich doch einen Sinn besäßen, und dies war vielleicht der Grund, warum ich alles mit geschärften und halluzinierenden Sinnen aufnahm. Eine schleichende Veränderung ging mit uns vor. Wir wechselten Stoffe aus, bildeten die Strukturen um und traten an die Stelle duftigerer Wesen. Aber dieser Wechsel kostete unserem Bewußtsein ein taubes Schmerzgefühl, wir vermochten unser Entsetzen mehr oder minder nicht zu verbergen, und darum lachten wir, da wir in unserer rationalen Art den Vorgang absurd fanden.” (*Ibid.*, p. 192)

Remodelar estruturas e adentrar o “local de seres enevoados” parece colocar no centro de toda simbologia do romance o mergulho nos processos criativos, de leitura e interpretação. Como dito anteriormente, o narrador-personagem, sobretudo, e seus dois companheiros em alguns momentos revelam a intenção de escrever um livro.¹ A ideia é não só partilhada por todos como parece até mesmo tratar-se da mesma ideia. A escrita do livro também pode ser interpretada como a do próprio texto sobre o qual ora discorreremos. Contribuem para essa visão o fato de que a narrativa sofre interferências contínuas de reflexões sobre os próprios acontecimentos, é dinâmica em seus saltos temporais e espaciais, além de haver a presença de comentários propriamente metanarrativos². A dimensão do sonho e do pensamento, que convivem paritariamente com uma suposta realidade a se contrapor a eles, figura-se na passagem transcrita acima de forma evidente e a “descorporificação”³ revela, além disso, sua natureza espiritual, intelectual [*Geist*].

Como o corpo, o espaço parece da mesma forma perder seu contorno, pois o narrador declara encontrarem-se “sem espaço”⁴ como consequência da indiferenciação entre luz e matéria, diz também que os sentidos estavam em suspenso. O predomínio da luz verde, que os deixava “achatados”, faz o narrador perguntar-se se não eram ali “símbolos do mundo aquático”⁵. Junte-se a isso o fato de que, quando ainda estavam a caminho da caverna e descendo o monte, o curso do rio rumava para um aspecto esverdeado e letárgico, ao que nos parece a exata situação em que se encontravam. O narrador diz que aquele efeito todo não atingia tanto os indígenas, pois eram constituídos de “puro físico”⁶. Além disso: “O problema da mitologia estava resolvido”, pois a ondina, ser mitológico que vive na água, estava salva⁷. Em seguida desse comentário, o narrador descreve Zana recostando-se em van den Dusen, ao que Slim abruptamente salta por entre uma fenda e todos

¹ Essa informação é dada algumas vezes ao longo do texto, títulos são sugeridos segundo a disposição das personagens, o tema das conversas, o contexto da narrativa. São eles: *Jägerlatein* [Conversa de pescador, no alemão seria literalmente “Conversa de caçador”, o que confere sentido duplo à narrativa]; *Nebensinn* [Sentido conotativo]; *Irrsinn* [Insanidade]; *Fieber* [Febre]; *Tropen* [*Tróp(ic)os*]; *Tropische Nächte* [Noites tropicais].

² Quando, por exemplo, em um momento Slim e Brandlberger conversam sobre a escrita de um livro, Slim sugere uma cena de uma personagem, o novo ser humano, indo caçar com um amigo por quem ele teria até mesmo antipatia, e ocorre da arma disparar aparentemente contra um deles. Trata-se de uma ideia muito próxima do que ocorre posteriormente, quando alguém atira no outro (há versões e perspectivas diferentes com relação a essa cena específica). Cf. *Tróp(ic)os*, p. 240.

³ Cf. “entkörperlicht” (*ibid.*, p. 193)

⁴ Cf. “raumlos” (*ibid.*, p. 195).

⁵ Cf. “plattgedrückt”, “Symbole der Wasserwelt” (*ibid.*, p. 195).

⁶ Cf. “reine Pdysis” (*ibid.*, p. 196).

⁷ Cf. “Das Problem der Mythologie war gelöst, der Undinentypus war gerettet.” (*ibid.*, p. 196)

o seguem. A experiência termina com o comentário do americano de que ali, naquela caverna, sempre seria possível encontrar um segundo corpo¹ quando não houvesse mais o primeiro.

Após essa experiência, o cachorro, que esperava do lado de fora da caverna, recebe o grupo com espanto e desconfiança. O animal passa a evitar Brandlberger depois que o fareja. Sentiam-se desmoralizados por causa do tesouro que não existia e novamente se viram diante de um estado de tédio e “letargia”. O cachorro se torna “objeto da observação”², e também os outros animais, sobretudo em suas caravanas noturnas e suas batalhas. Além disso, as personagens passam a consumir quinino por causa do estado febril em que se encontram. Zana tenta convencer Slim a voltarem, porém ele acredita que os indígenas pensam terem sido eles que colocaram as cobras em Rulc: “Nem mesmo Moki [os] poderia salvar da lei do demônio.”³

Brandlberger, ainda com dor de cabeça e os membros ainda um pouco enfraquecidos, sente-se mais revigorado e deseja matar o cachorro com um tiro, depois de vê-lo encenar uma caçada por causa de Zana. Quando se depara com os olhos “cheios de expectativa”⁴ da índia diante desse seu desejo perde a vontade de consumir o fato.

De qualquer modo isso gera nele uma vontade de empreender, viajar. Uma vontade que, no entanto, vê-se confrontada com a floresta, com sua visão assustadora que o faz se sentir impotente diante dela:

Uma visão de medo tomava conta de mim ao imaginar uma vida entre seus animais e plantas, não conseguia me lembrar como é que algum dia eu havia conseguido suportar aquilo sem morrer de medo. Evitei chegar perto dela. Era um excluído, o contemplador desolado de um mistério superior e trancafiado. Será que eu realmente vi a floresta alguma vez por dentro ou foi um sonho terno e inofensivo? Tudo era confuso. Tudo crescia a ponto de se tornar gigante. Senti-me ameaçado diante da floresta com minha fraqueza, reconhecia, cauteloso, sua superioridade moral, sua grandeza, seu demônio e sua natureza elementar.⁵

¹ Aqui, para corpo, a personagem usa a palavra em alemão *Leib*, e não *Körper*, como de *Entkörperlichung*. Na filosofia, *Leib* diferencia-se de *Körper* por ser anímico. Para maiores explicações, ver acepção LEIB (*online*) explicada pelo Dr. Andreas Preussner.

² Cf. “Gegenstand der Beobachtung” (*ibid.*, p. 197).

³ Cf. “Moki selbst könne uns nicht gegen das Gesetz der Dämonen schützen.” (*Ibid.*, p. 198) Possível referência a alguma magia sobre a qual não há maiores explicações no livro.

⁴ Cf. “erwartungsvoll” (*ibid.*, p. 199).

⁵ Cf. “Eine Angstvision erfaßte mich bei der Vorstellung eines Lebens zwischen seinen Tieren und Pflanzen, und es wurde mir unerinnerlich, wie ich es jemals hatte ertragen können, ohne vor Furcht zugrunde zu gehen. Ich vermied es, ihm nahe zu kommen. Ich war ein Ausgeschlossener, der trübe Betrachter eines überlegenen und gesperrten Geheimnisses. Hatte ich wirklich jemals den Djungle von innen gesehen oder war es ein sanfter und harmloser Traum? Alles verwirrte sich. Alles wuchs ins

A grandiosidade dela o excluía. Essa sensação de impotência dá lugar a uma vontade de chorar, de não fazer mais nada, “[n]ão quer[ia] mais saber de andar”¹. O impacto diante da floresta, depois de ter saído dar uma volta, tinha lhe dado a sensação de ter se movimentado muito, mas era só impressão. Ao voltar para onde estavam acampados, van den Dusen e Slim o recebem com um sorriso, o cachorro parecia irritado com a febre de Brandlberger.

A força pictórica da narrativa adentra o capítulo XXIV. O sol e a luz excessiva têm um papel importante no caráter objetivo e realista da observação do entorno, segundo o próprio narrador. O realismo era tamanho que se aproximava mais do pavor que qualquer intenção de denotar beleza:

O sol espicaçava com sua luz rija e penetrante; a paisagem alocava-se, ali, naquela parede oblíqua e amarelada, diante de nossas testas e com um realismo exacerbado. Amaldiçoados todos os pintores e falsificadores! A vida era um desenho, e o amargor exalava dos talos secos e morosos que, amontoados, estreitos e sem planejamento, representavam a floresta. Todos os seres eram medonhamente objetivos naquela luz, paralisados na grave seriedade de sua existência. Florescências de cor intensa, inertes, enfileiravam-se em arbustos, não tinham nem tom, nem brilho próprios, eram devoradas pela luz que a tudo engolia, que tudo mesclava.²

Da paisagem, a atenção da personagem se volta para o casal de cegonhas que passa o tempo comendo apenas sapos. Para Brandlberger, essa limitação aponta a falta de variedade do menu desses pássaros mesmo diante de uma natureza tão vasta e cheia de possibilidades. O fato serve de mote para uma elucubração de cunho filosófico: ele diz, “[a] natureza enquanto totalidade era arguta”³, porque evitava que os seres tivessem de pensar, de produzir algo e ficar apenas à sua sombra sem fazer nada. Tal visão determinista leva a personagem a concluir que aquele meio, então, não é para ele, pois vive sob o “princípio dos loiros”⁴, mais voltado para as estações equinociais que o verão excessivo. Ele

Riesengroße. Ich fühlte mich dem Walde gegenüber gefährdet in meiner Schwäche, ich erkannte seine moralische Überlegenheit, seine Größe, seine Dämonie und sein Elementares zaghaft an.” (*Id.*)

¹ Cf. “Ich hatte des Gehens genug” (*ibid.*, p. 200).

² Cf. “Die Sonne stach mit einem steifen durchdringenden Lichte herab; die Landschaft stand, mit bitterem Realismus in diese schräge angegilbte Wand vor unseren Stirnen hineingesetzt, da. Fluch allen Malern und Fälschern! Das Leben war eine Zeichnung, und Bitterkeit steigt aus den trockenen zähen Stengeln auf, die, eng und planlos zusammengepackt, den Djungle darstellten. Alles Wesen war erschreckend sachlich in diesem Lichte, befangen im nüchternen Ernste seines Daseins. Blüten von unerhörter Farbe, ereignislos, reihten sich buschig auf, sie waren ohne eigenen Glanz und Ton, gefressen waren sie von dem alles verschluckenden, alles einschmelzenden Lichte.” (*Ibid.*, p. 200ss).

³ Cf. “Die Natur als Totalität war geistreich.” (*Ibid.*, p. 201)

⁴ Cf. “Prinzip des Blondes” (*id.*).

alcança uma clareza cada vez maior de que aquela beleza que se lhe apresentava era falsa. Curiosamente a clareza de fato chega quando ele presencia a luta entre dois pássaros, dois machos de cacatua. Ao fim um deles fica com o cérebro esgarçado e exposto. Também à leitora e ao leitor fica claro que tais lampejos e visões, aparentemente desconexos, relacionam-se ao seu estado vegetativo e febril. Ao mesmo tempo a personagem diz que o contato com Slim retornara, contato telepático, que caracteriza boa parte da relação entre as personagens ao longo da narrativa.

O estado vegetativo que Brandlberger identifica em si mesmo é, afirma, resultado do *Tropenkoller* [frenesi dos trópicos], um estado de excitação provocado por não nativos em contato com regiões tropicais¹, e que talvez pudesse ajudá-lo a esclarecer tudo que se passa com ele naquela viagem. Tal estado também mina sua “força de vontade”²; a falta de vontade e de ação (como na visão determinista exposta acima) é, segundo o narrador, característico dali, dos povos e da natureza. Para ele ainda, esse estado propicia a imitação: como se os indígenas fossem macacos que imitam uns aos outros, ou seja, não há criatividade. E logo uma visão negativa sobre aquele meio cede lugar a planos de sua permanência ali: construir uma canoa, casar com Zana e assimilar-se. Pois assimilar-se, do que depreendemos da análise de Brandlberger, é imitar. O rosto animal de Zana insufla nele planos “infames”, algo a ver com uma “humanidade mais antiga”; “prazer” [*Lust*] relacionava-se a um estado primitivo, portanto³.

A personagem volta à ideia de abundância da natureza e seu estímulo para a imobilidade dos seres. Para ele, esse era também o papel do escritor [*Dichter*], que “prefere dar rápida solução teórica à vida para tão somente resguardar a si mesmo”⁴. A ideia faz parte de toda uma argumentação complexa, em que a personagem contrapõe abundância e economia, avanço e imobilidade, diretamente ligada a essa dicotomia a contraposição de máquina e ausência de desenvolvimento tecnológico. O que segue na argumentação é que o poeta, ou escritor, é um comprador que transforma tudo em fantasia e Brandlberger também sente-se “um tal artífice de

¹ Uma acepção do dicionário seria: “estado de forte excitação que pode aparecer em habitantes de zonas amenas ao ficarem nos trópicos.” [starker Erregungszustand...] (DUDEN)

² Cf. “Willenskraft” em *Tróp(ic)os*, p. 203.

³ Cf. “infame Pläne”, “ältere Humanität” (*id.*).

⁴ Cf. “[...] der das Leben lieber schnell theoretisch absolviert, um nur ja sich selbst aufzusparen” (*Ibid.*, p. 203).

trópicos”, um “comerciante” da fantasia¹. Em um primeiro momento, abstraímos disso que a criação poético-literária relaciona-se a um universo que não atua diretamente na mobilização da vida cotidiana, ele é parte de uma dimensão tão abundante quanto uma floresta primeva, cheia de possibilidades. O argumento, sobretudo por sua plasticidade, é, em princípio, impactante, no entanto pode incorrer em dada visão da literatura que a abstrai do mundo da vida. Aqui, na síntese do romance, bem como no desenvolvimento da tese, vemos a dissolução desse ponto de vista.

A fantasia agora se volta para um casal de cegonhas. Brandlberger percebe que os bicos avermelhados remetem à simbologia do vermelho:

Lembrava-me da cabeça dismantelada do macho arara que piava, de seu topete sangrando. É curioso que haja animais que andem por aí com o sinal de avidez sangrenta a descoberto. Mas isso de modo algum é curioso. Nos mamíferos são os lábios, fetiche de sangue, e os órgãos sexuais; neles manifesta-se, desnudada, a simpatia sangrenta fundamental dos corpos. Ah, como tornamo-nos assassinos quando beijamos! Como somos espertos ao mantermos insatisfeito esse doce resquício de uma mordida em nossa economia inaudita, sorrateira, do prazer! O beijo dos pássaros é próximo do ideal mais antigo.²

Vermelha também era a barba de Slim que cobria sua pele amarela. E, com isso, da menção aos pássaros, passa-se à menção a Slim. O que se segue é uma vontade repentina de empreender por parte de Slim, o que enfraquece Brandlberger. Slim quer construir uma canoa. O narrador-personagem o acusa de dialético quando o americano volta a discorrer sobre a doutrina das dimensões. Há uma pequena tensão entre ambos que se encerra com Slim dizendo a Brandlberger que ele se

¹ Cf. “Verfertiger von Tropen”, “Kaufmann” (*Ibid.*, p. 204).

² Cf. “Ich dachte an den zerstückelten Kopf des piepsenden Arasmännchens, an seinen blutenden Kamm. Es ist merkwürdig, daß es Tiere gibt, die mit dem Zeichen ihrer Blutgier unverhüllt umherlaufen. Aber das ist gar nicht merkwürdig. Bei den Säugetieren sind es die Lippen, Blutfetische, und die Geschlechtsorgane, in ihnen tritt die grundlegende Blutsympathie der Leiber nackt zutage. Ha, wie wir morden, wenn wir küssen! Wie wir dieses süße Überbleibsel eines Bisses schlauerweise ungestillt lassen, in unserer unerhörten, listigen Ökonomie der Lust! Der Kuß der Vögel nähert sich dem älteren Ideal.” (*Ibid.*, p. 204) O narrador chama a cacatua de arara por serem ambas aves psitacíformes. Um princípio próximo ao sadismo, como o desta passagem, encontra ressonância em outras manifestações da virada do século em Viena. Exemplo disso é a peça *Mörder, Hoffnung der Frauen* [Assassinos, esperança das mulheres] (1908), de Oskar Kokoschka, em que se mescla sadismo a figuras do primitivismo. Sobre a peça, o contexto de sua produção e sua relação com o conceito de teatro da crueldade [*Theater der Grausamkeit*], ver JÄGER (1982, p. 215-233). Oskar Kokoschka era sobretudo pintor e a inspiração para personagem de Kelwa, em *Tróp(ic)os*, é bastante plausível. No romance, além disso, o narrador menciona um certo “Roroschkin [...] artista daquela dimensão última e recente” [Roroschkin... Künstler jener letzten und jüngsten Dimension] (*Tróp(ic)os*, p. 144). Holdenried menciona a aproximação entre o pintor e a personagem, o que já havia sido feito por Raepke em 1994. A ilustração do drama, publicado no periódico *Sturm*, em 1910, reproduz uma cena que se assemelha às relações entre as personagens no romance de Robert Müller: um homem subjugando uma mulher, e ao lado um cachorro, Cf. HOLDENRIED (2004, p. 288).

enganava quanto ao “paralelismo entre dois seres humanos.”¹ Slim desaparece voltando somente no dia seguinte. À meia-noite ouve-se um tiro.

Slim some na floresta, desta vez com o cachorro e com sua arma. Em seguida, para desespero de Brandlberger, que estava febril em estados cambiantes de devaneios, van den Dusen e Zana mergulham em uma brincadeira e fazem cócegas um no outro, algo que se repete ao longo da narrativa. “Sonhos ardentes de ternura brasileira da floresta virgem”² proliferavam na cabeça de Brandlberger. Ele sofria, dizia não entender a beleza de Zana e constata a impossibilidade de possuí-la. Nunca seria um “príncipe dos indígenas” como Luluac³. A beleza de Zana, além disso, era para ele um enigma, não tinha a ver com um princípio cultural de beleza.

Slim volta da floresta sem o cachorro. Brandlberger ainda está com febre e anuncia uma catástrofe. Slim vai em direção ao holandês com a arma. Brandlberger sente frio, a imagem de Slim começa a ficar mais embaralhada. Depois dessa visão, a humilhação que reveste a figura de Slim leva a um estado geral de crise.

Apesar do anúncio de um possível enfraquecimento da imagem sempre tão robusta da estatura moral de Slim, o que se segue é uma sucessão de cenas de assassinato e espionagem, em que as três personagens se alternam entre assassinos e assassinados.⁴ Tais cenas são também diferentes perspectivas de fatos similares, em que alguém se levanta, sente que está sendo almejado pelas costas, porém Slim sempre vira para a direita, Brandlberger e van den Dusen, para a esquerda. O enredo apresenta uma cena que já se antecipou, de certa maneira, com uma teoria desenvolvida e descrita aqui anteriormente: a simbologia da mão direita e esquerda, em que a primeira representa os europeus e a segunda a proximidade ao coração e as outras raças. Neste ínterim, há uma “festa de confraternização”⁵, que pode ser entendida como uma confraternização das três etnias. Brandlberger, em estado bastante febril, diz estar morto e que seu assassino era o holandês.

O ápice da perspectivação heterogênea ao longo de duas páginas intensifica não só a noção de uma relação intrínseca entre as personagens, como aponta para o aspecto metanarrativo do texto. Brandlberger observa que uma relação dessa natureza (a complexificação do foco narrativo, de certa maneira) é que serve de

¹ Cf. “Es gibt keinen Parallelismus zwischen zwei Menschen.” (*Ibid.*, p. 206)

² Cf. “Glühende Träume von brasilianischer Urwaldzärtlichkeit wucherten in meinen Hirne” (*ibid.*, p. 207).

³ Cf. “Indianerprinz” (*ibid.*, p. 207).

⁴ *Ibid.*, p. 210-213.

⁵ Cf. “Verbrüderungsfest” (*ibid.*, p. 212).

mote para o livro que pretendia escrever e que deveria se chamar “Tropen” [Tróp(ic)os], e isso não só enquanto “*Milieu*”, como também “método poético”¹. Ou seja, o método da múltipla focalização narrativa, com a presença de diferentes personagens e narradores para o texto. Além disso, a relativização do espaço, do *trópico*, com o uso de um método, de um *tropo*, explica-se com a observação da personagem de que, em uma possível condução mais simples de sua vida², não haveria “descobertas no tempo e no espaço”, não haveria um “indigenismo e erotismo europeus”³:

Não tenho memória de algo que não foi. Nada vem do ser humano que de alguma forma já não tenha estado nele, e nada é para ele que não esteja nele. O que falo tanto de trópicos? O selvagem não os conhece, só o nórdico, eles são a este um tropo para seu ardor e a febre devorante em seus nervos.⁴

Aqui evidencia-se mais fortemente a duplicidade do título do romance com inclinação maior para seu sentido linguístico: *Tropen* como tropos, sentido figurado da linguagem. Ainda sob tais considerações metanarrativas, o narrador-personagem prossegue: a paixão é o princípio da sua escrita e dirige-se à leitora⁵ dizendo-lhe ser ela incapaz de compreender essa paixão, que sua “tireoide”⁶ não é compreensível a ela. O narrador havia dito antes que os trópicos seriam uma invenção dos nórdicos, uma metáfora ou parábola [*Gleichnis*]⁷. A relação de intensa paixão com sua matéria o faz superar e desistir do livro. O narrador diz: “Os trópicos são a puberdade de um jovem europeu”⁸, puberdade que é superada pela “maturidade”⁹. A condição madura oferece ao narrador uma série de abnegações (para a vida e para a escrita de livros), o que se coaduna com seu estado febril e fraco, em que ele de qualquer modo não poderia realizar nada.

¹ Cf. “poetische Methode” (*ibid.*, p. 213).

² Isso nos é informado sem contexto específico.

³ Cf. “Entdeckungen in Raum und Zeit [...] europäisches Indianertum und Erotik.” (*ibid.*, p. 214).

⁴ Cf. “Ich habe kein Gedächtnis an Nichtgewesenes. Nichts kommt ja aus dem Menschen, das nicht schon irgendwie in ihm dagewesen wäre, und nichts ist für ihn da, das nicht in ihm da wäre. Was spreche ich da viel von den Tropen? Der Wilde kennt sie nicht, nur der Nordländer, sie sind ihm ein Tropus für seine Glut und das verzehrende Fieber in seinen Nerven.” (*ibid.*, p. 214).

⁵ Cf. “Fräulein Leserin” (*id.*).

⁶ Cf. “Schilddrüse” (*id.*).

⁷ Sem adentrarmos a complexidade conceitual que envolve termos como alegoria, parábola, fábula e metáfora, e a par suas diferenças mais óbvias (gênero, discurso ou figura de linguagem), vale destacar que a palavra alemã *Gleichnis* (o dicionário indica como sinônimo Parabel) denota a existência de dois elementos, em que um está por revelar-se, por descobrir-se por seu sentido figurado. Um pensamento abstrato está por revelar-se na figuração de fatos, personagens e ações de constituição material.

⁸ Cf. “Die Tropen sind die Pubertät eines jungen Europäers.” (*ibid.*, p. 215)

⁹ Cf. “Reife” (*id.*)

Então um casal de cegonhas aparece em cena, e de novo a simbologia do vermelho. Brandlberger acaba por matar o macho; ressentido, mas julga o ato necessário. E não só porque a “puberdade” deve morrer, como também o homem escolhe um “boneco” (em seu caso o pássaro) para projetar suas “autoexecuções”¹; Brandlberger fala para si mesmo: “Homem, você um poeta incurável.”², pois é capaz de criar outros ambientes de projeção criativa por meio de outros “tropos”, outros métodos ou metáforas. Ademais as cegonhas lembram muito mais o princípio aristocrático, com sua parcimônia alimentar e busca por iguais, ao contrário de “conquistadores”³, como ele mesmo diz, que têm mais fome, que vão além da mera saciedade. Depois de atirar mais vezes na cegonha macho, ouve um grito que achou ser de um humano, mas era da cegonha fêmea. Sua fome aumenta, volta fortalecido para a floresta: parece querer seguir os passos dos conquistadores, pois “[p]lanos mais antigos emergiam” dentro dele, é acometido de “aspiração e nostalgia por elementos mais ancestrais.”⁴

Com isso, subitamente vem o desejo de não querer mais escrever e de construir uma nova vida com Zana sem o pecado original, as doenças portanto desapareceriam⁵. Reestabelecido e já adentrando a floresta, Brandlberger encontra Slim, que está com um binóculo olhando em direção à fogueira do acampamento (nas diferentes cenas do assassinato sempre havia alguém que espiava o ocorrido). O narrador o vê como se fosse um “animal branco”, uma pantera. Slim “perseguiu uma aspiração nostálgica [*Sehnsucht*]”⁶, tinha o olhar triste e não havia percebido a presença de Brandlberger embora tenha olhado para ele. O narrador-personagem ainda pressente: “Eu ouvi, pensativo e com atenção, os sons da violência na qual se vinculava tudo que estava por vir”⁷. A personagem volta sempre a escutar um som, como o som da cegonha fêmea, de Van den Dusen e Zana ou Slim e Zana, o som que antes era do forçado de metal, e que se transforma em um som específico, desvinculado de toda a ação e que às vezes retorna de dentro do ouvido de

¹ Cf. “Puppe” (*ibid.*, p. 216), “Selbsthinrichtungen” (*ibid.*, p. 215).

² Cf. “Mensch [...] du bist ein unheilbarer Dichter.” (*ibid.*, p. 216)

³ Cf. “Eroberer” (*ibid.*, p. 217).

⁴ Cf. “Alte Pläne tauchten in mir auf und Sehnsucht nach Urälterem.” (*ibid.*, p. 219)

⁵ *ibid.*, p. 220. O romanista Ottmar Ette analisa as diferentes fases da globalização (ele identifica 4) por meio das diferentes fases de conquistas e suas respectivas presença de doenças. Ver ETTE (2012).

⁶ Cf. “dies kleine weiße Tier”, “Dieser Mann folgte einer Sehnsucht” (*ibid.*, p. 221).

⁷ Cf. “Ich horchte den Lauten der Gewaltsamkeit, mit denen hier jedes Weiterkommen verbunden war, gedankenvoll nach.” (*Id.*

Brandlberger. Nesta passagem, a profusão simbólica mescla-se a alusões históricas. A conquista, que bem pode tratar-se de uma batalha amorosa, vincula-se ao desejo do ocidente por espaços intocados, o vislumbre de outro futuro, portanto. No plano narrativo, combina-se a referência a tais anseios e simbologias à sobreposição de diferentes tempos e espaços. As ações descritas uma ao lado da outra e que parecem não ter nexos umas com as outras ganham sentido pelo mote da profecia e da aspiração. No romance de Müller desejar, pensar, projetar ganham figuração do momento que se expressam.

No capítulo XXV, Brandlberger e Slim conversam sobre os acontecimentos, especialmente sobre a morte de Rulc e a diferença entre sonho e realidade. Todos estão comendo peixe e a aparência dos três encontra-se selvagem, o rosto do holandês está animalizado. Discorre-se longamente sobre o fato de encontrarem-se todos loucos.¹ Vale mencionar que o estado de loucura e a febre estão intimamente ligados: Brandlberger escreveria um livro chamado “Febre”. Para as personagens, sonho e realidade são duas realidades possíveis. Slim diz a seu interlocutor:

O que o senhor vivencia nos sonhos, isso se dá em outro mundo; mas pertence à soma total de suas vivências; agora o senhor vive. Não sabe nada sobre sonho. Quando sonha: o senhor não sabe nada sobre a vida, recorda-se dela como de um sonho. Ambas as vivências são reais, só o acento é que muda. Enquanto estiver desperto, a lógica desperta parece-lhe a mais compacta; no sonho, porém, não duvida em momento algum da lógica do sonho. O que é ao fim toda a interpretação lógica: algo ilógico, de fato uma interpretação, uma poesia.²

O mecanismo de exposição vívida de cenas em um capítulo, e outro mais explicativo, repete-se aqui. A simultaneidade de ações e anseios sobre o qual falamos há pouco é um dado que se aprofunda na análise de Slim nesta passagem do romance quando da diferenciação entre realidade e sonho. Mais ainda: para Slim, procurar explicação para os fatos não é necessário: “O esclarecimento é uma convenção burguesa e que será superada, assim como a moral burguesa foi superada.”³ Os “esclarecimentos suficientes” mencionados em outro momento corroboram mais uma vez as possibilidades simbólicas, imagéticas, num sentido

¹ *Ibid.*, p. 223-224.

² Cf. “Was Sie im Traum erleben, erleben Sie in einer anderen Welt; aber es gehört zur Totalsumme Ihrer Erlebnisse; jetzt leben Sie. Sie wissen nichts vom Traum. Sie träumen: Sie wissen nichts vom Leben, Sie erinnern sich daran wie an einen Traum. Beide Erlebnisse sind real, nur der Akzent ist geändert. Solange Sie wachen, scheint Ihnen die Wachlogik die kompaktere; im Traum aber zweifeln Sie keinen Augenblick an der Traumlogik. Was ist schließlich jede logische Deutung: etwas Unlogisches, eben eine Deutung, eine Dichtung.” (*Ibid.*, p. 226).

³ Cf. “Das Erklären ist eine bürgerliche Konvention und man wird es überwinden, wie man die bürgerliche Moral überwunden hat.” (*Ibid.*, p. 227).

metanarrativo mais claro: menos linear, cronológico e lógico. Também a própria leitora e o leitor, possíveis analistas do romance, sentem-se atingidos por tal ponderação. Slim acha que ele mesmo matou Rulc, embora outrora tivesse aludido ser o assassinato de autoria de seu companheiro alemão. O que o leva a pensar isso é um sonho que teve: enquanto leitoras e leitores, e juntando os fatos mais que vendo-os dar-se logicamente no discurso, Slim pode ter matado no sonho e Brandlberger na realidade. As personagens poderiam ser as mesmas: projeções mútuas de dimensões e espaços diferentes.

A narrativa vai se aproximando do fim, Brandlberger está ansioso para ir embora. Slim apresenta-lhe a “pedra de toque para a compreensão da doutrina das dimensões” e fala sobre “gravitação do intelecto”¹, que, segundo o americano, teria a ver com a “atração dos espíritos”². Brandlberger está lúcido e Slim repete ideias que outrora foram-nos apresentadas pela personagem alemã. Como forma de demonstrar impaciência e cansaço diante das ideias mirabolantes de Slim, o alemão (isso em discurso indireto) diz querer escrever um livro chamado “Insanidade” [*Irrsinn*], cujo “tipo representativo”³ seria Slim. O livro que o americano gostaria de escrever, entretanto, deveria ser publicado em Berlim, segundo ele: “Ééé, Berlim é o lugar mais possível do mundo, no momento, quer dizer. É a herança de Roma e Paris. A metade de tudo aquilo que hoje ocupa a vida de americanismo⁴ é feito em Berlim.”⁵ Isso tem a ver de certa maneira com o fato de Slim acreditar possuir mais “treino” que “raça”. Raça teria a “cachorra Zana” e todos os selvagens. Como um americano, ele é um “parvenu”, um *nouveau riche*, sem “passado cultural”⁶, como a literatura da época:

Não lhe chamou a atenção – claro, veja bem a literatura da última geração. O tipo representativo é o *parvenu*. Esses homens, poetas e pensadores nunca provêm de boas famílias. Eles eram agricultores, operários e judeus. De repente marcham com suas cabeças fenomenais para o topo. Aí uma porta de salão se abre diante deles,

¹ Cf. “[...] Gravitation der Intellekte [...] der Schlußstein zu meiner Dimensionslehre” (*ibid.*, p. 230).

² Cf. “Anziehung der Geister” (*ibid.* p. 230). *Geist* pode ser fantasma ou intelecto. Somente o primeiro ganharia o plural e este seria *Geister*. Não excluimos a hipótese de tratar-se aqui de uma licença poética para *Geister* enquanto plural de intelecto. Em meio a tantas cenas de morte, superposições de dimensões da realidade, também não se pode excluir a tradução para fantasmas...

³ Cf. “Der repräsentative Typus” (*ibid.*, p. 231).

⁴ Trataremos do conceito no capítulo 4.

⁵ Cf. “Ahem, Berlin ist der möglichste Ort der Welt, gegenwärtig, heißt das. Es ist der Erbe von Rom und Paris. Die Hälfte von all dem, was jetzt als Amerikanismus das Leben ausfüllt.” (*ibid.*, p. 231)

⁶ *Ibid.*, p. 232.

imediatamente embrenham-se no primeiro tapete, o primeiro sopro de um perfume os desfalece.¹

A passagem acima, junto da opinião antissemita, aponta a crítica social da época dirigida à burguesia que há algumas décadas preponderava no poder político, econômico e cultural, e que havia substituído em parte a aristocracia. O sujeito objeto da crítica da personagem era inebriado pelo mundo de beleza que se lhe abria: a nova classe burguesa também ansiava por aproximar-se dos ideais estéticos aristocráticos.² Contrapõem-se a esse sujeito, e à sua invenção da “aspiração nostálgica” [*Sehnsucht*] e da noção de “distância” como elemento de saudosismo, para o narrador tudo “ferro velho”³ (alusão às quinquilharias da caverna?), os intelectuais práticos como Slim: que são sintéticos e cujo lema é a “combinação” entre “Ásia e Europa e América”⁴. O tipo ideal de Slim, um representante do assim chamado “americanismo” e seus preceitos liberais, parece ainda não representar ele mesmo o novo tipo humano objeto da estética literária proposta no romance, o sujeito ideal do futuro à porta de um momento da história que se modernizava aceleradamente. A personagem, bem como o sujeito ideal americano da ensaística de Robert Müller (veremos isso posteriormente), é objeto de abstração para constituição de uma utopia desse novo humano.

Slim prossegue com suas ideias. Para ele, é preciso revisitar o próprio espaço, e não buscar outro: a floresta equivale ao “*boulevard*”⁵. A personagem ainda diferencia entre os que choram e escrevem poesia dos mais práticos, por assim dizer, dos “artífices, mestres e carpinteiros”⁶, e acredita que o livro que irá escrever tem mais a ver com metafísica que aspiração nostálgica. A metafísica estaria

¹ Cf. “Der repräsentative Typus ist der Parvenü. Diese Männer, Dichter und Denker, kamen nie aus guten Familien her. Sie waren Bauern, Arbeiter und Juden. Plötzlich marschieren sie mit ihrem phänomenalen Kopfe an der Spitze. Da tut sich eine Salontür vor ihnen auf, sofort verwickeln sie sich in den ersten Teppich, der erste Hauch eines Parfüms macht sie ohnmächtig.” (*Id.*) Cotejar o que foi exposto aqui, no subcapítulo anterior, sobre os judeus, especialmente no que se refere à ascensão liberal.

² Relembrando um dado do subcapítulo anterior: havia uma tensão social no final do século XIX, começo do XX, no Império Austro-Húngaro e, depois, na Áustria. O descontentamento com a classe liberal predominante era grande, pois ela combatia os aristocratas ao mesmo tempo que almejava seu *status* de nobreza. A alta cultura provinda dos nobres continuava a se propalar, e as classes mais populares, nas quais inclusive a multiplicidade étnica era visível, viam piorar suas condições econômicas. Neste contexto surgem movimentos de reação à tal hegemonia, tais como o “nacionalismo tcheco, o pangermanismo, o socialismo cristão, a social-democracia e o sionismo.” (SCHORSKE, 1988, p. 127). Para as demais referências ora mencionadas, ver o mesmo autor.

³ Cf. “*Sehnsucht*”, “*Ferne*”, “*alte Eisen*” em *Tróp(ic)os*, p. 233.

⁴ *Id.*

⁵ Cf. *Tróp(ic)os*, p. 233.

⁶ Cf. “*Handwerker, Meister und Zimmerleute*” (*ibid.*, p. 234).

relacionada às “interpretações matreiras desse mundo visível”¹, ao passo que viver em estado de aspiração não é pautar-se no entorno. Metafísica, para a personagem, parece relacionar-se muito mais à constituição simbólica desse entorno. O livro se chamaria “*Tropen*” e seria escrito por alguém que não teria estado nos trópicos. Assim sendo – Slim prossegue elucubrando – um tal título iria conferir ao livro um “sentido complementar”, seria vegetação e metáfora².

Prossegue. O tipo humano prático e sintético é capaz de estabelecer e produzir conexões já no momento que observa o seu entorno. Uma tal capacidade o torna apto também a viver sob a lógica do “movimento [...] sem tornar-se infeliz”³. Interpretamos isso como sendo a capacidade de mover-se, viajar, sem manter-se sob a sensação de constante aspiração [*Sehnsucht*], como se aquilo que se busca ao viajar fosse sempre inatingível, tornando o viajante um nostálgico romântico. A personagem volta, então, para a noção de força gravitacional do intelecto. Na observação sintética, o observador já produz algo (um resultado), para a personagem isso quer dizer: “Ver e produzir é o mesmo”⁴. Quando Brandlberger, já cansado, comenta furtivamente sobre o estatuto de realidade neste contexto, Slim chama atenção para o fato de que já havia pensado nisso. A conversa toma outro rumo, pois diz não ser um problema a convivência entre duas pessoas torná-las “uníssonas” [*gleichstimmig*], o que um ser humano produz com o outro gera algo novo⁵. Isso explica a noção de gravitação do intelecto: a força de atração um sobre o outro. Slim conclui que o livro só poderá ser escrito pela força de complementação de ideias de sujeitos diferentes, e não pela simples experiência individual de um viajante que vai aos trópicos, ou seja, evidencia-se aqui um processo interlocutivo que ocorre na interação entre Slim e Brandlberger e em que se supõe criar algo novo. Essa criação é o próprio romance.

O aviso do perigo de se dar as costas para alguém ao andar na floresta e este alguém atirar inicia o capítulo XXVII. Brandlberger constrói um segundo bote, van den Dusen e Slim vão caçar, o holandês perde a arma durante a caça e volta

¹ Cf. “[...] geriebene Deutungen dieser sichtbaren Welt.” (*Ibid.*, p. 234)

² Cf. “Nebensinn” (*ibid.*, p. 234).

³ Cf. “Fähigkeit, in der Bewegung zu leben, ohne unglücklich zu werden” (*ibid.*, p. 235).

⁴ Cf. “Sehen und Produzieren ist das Gleiche.” (*Id.*)

⁵ *Ibid.*, p. 236.

adoecido. Agora é ele quem precisa de quinino, Brandlberger o providencia. Slim jamais ficaria doente, “tinha uma natureza indígena”¹.

Slim e Brandlberger voltam a conversar, agora em volta da fogueira enquanto os outros dormem. É preciso falar baixo, para isso haviam adquirido uma garganta de índio ao viverem na floresta². O assunto volta a ser a escrita do livro. Slim preocupa-se de ele não ser uma “ciência pronta”, deve ter “construção”, e não ser obra de arte, que é desnecessária às pessoas. Necessário é “configurar”³, o que alia-se, segundo depreendemos dessa necessidade, à ânsia de construção das canoas, os projetos de colonização e edificação de uma cidade. Também é necessário a Slim que, em seu livro, haja a constituição de um novo tipo humano e uma relação mais próxima entre seres humanos, que deve ser dar explicitamente. A personagem exemplifica o argumento com a ideia para uma cena (já mencionada rapidamente aqui em nota), que por seu turno é exemplar para a relação que ocorre entre as próprias personagens ora foco da narrativa:

[Esse novo ser humano] um dia, por exemplo, vai caçar com um amigo, uma pessoa que lhe é indiferente, ainda que tenha certas antipatias não declaradas por ele. E então, quando este homem passa por acaso na frente do cano do fuzil, ocorre-lhe, justamente pela indiferença e daquelas certas antipatias, que no mais não tinham importância alguma _ _ _⁴.

Brandlberger, que parece reconhecer este novo ser humano, não admite que seja um assassino. Slim diz tratar-se de um pensamento sugestivo (alemão *suggestiv*: aqui no sentido psicológico de atuação mental sobre o outro, quase dominação). O novo ser humano é mais dado ao experimento. Quando ele olha para o outro em suas observações, ele olha através de um “espelho”, “e o olhar que atravessa esse espelho tem, com isso, um efeito extraordinariamente mais poderoso”⁵, mais que se fosse pelo “olhar de carne e osso”⁶. Ou seja, o espelho é um meio, um *Medium*, e o próprio Brandlberger conclui aquilo que nós enquanto

¹ Cf. “hatte eine Indianernatur.” (*Ibid.*, p. 238)

² *Ibid.*, p. 239.

³ Cf. “fertige Wissenschaft”, “Bau”, “gestalten” (*ibid.*, p. 240).

⁴ Cf. “er geht beispielsweise eines Tages mit einem Freunde auf die Jagd, einem Menschen, der ihm gleichgültig ist, wenn er auch gewisse unausgesprochene Antipathien gegen ihn hat. Und da geschieht es ihm, daß er den Mann, als dieser zufällig vor seinen Büchsenlauf gerät, gerade für jene Gleichgültigkeit und jene gewissen Antipathien, auf die er sonst keinen Wert gelegt hat_ _ _” (*ibid.*, p. 240ss).

⁵ Cf. “[...] und der Blick, der durch diesen Spiegel geht, wirkt in dieser Weise außerordentlich gewaltsam, während der gewöhnliche Blick aus Fleisch und Blut gewiß viel weniger, ja vielleicht gar nicht gewirkt hätte.” (*Ibid.*, p. 241)

⁶ Cf. “aus Fleisch und Blut” (*id.*).

leitoras e leitores analistas concluiríamos: isso é algo bem possível de acontecer na arte.

Para Slim, o novo tipo humano é “um monstro prenhe de força”¹; sua capacidade maior de exercitar a mente tornava-o apto somente a relações humanas. Ele nunca seria personagem de seu livro, mas a própria ação, o enredo. Importaria menos a consituição linear de tipos humanos que ideias. Ao que isso indica, as formas ou personagens humanas seriam apenas um modo de canalização. Ao fim, as personagens já estão com a “cabeça cheia de teorias”, segundo o narrador, o clima tropical favorece a formulação de ideias abstratas, um ambiente de convivência do “sagrado e do êxtase”². Isso explica a personagem afirmar que sua obra seria um “livro indiano”³, assim como a presença da força do pensamento e das atividades de um faquir, que estão para além da compreensão racional do ocidente⁴.

Os três companheiros resolvem pescar. Na canoa, Brandlberger fica na frente, Slim no meio, depois van den Dusen. Antes de adentrarem o rio, o narrador diz ser a natureza o palco de um drama humano, e “a presa mais bela”⁵ estaria no lugar mais perigoso do rio. Levam os cestos de pesca que Zana teve de fazer sob pressão, pois nunca estava muito disposta a trabalhar.

Slim alerta Brandlberger para o fato de ele aproximar-se em demasia da queda da água, o último vê reflexos na água, a claridade era excessiva:

Via a mim mesmo refletido com uma nitidez sobrenatural dos contornos, reconhecia-me em uma realidade exagerada e repetida, encaixava-me com meu contrário de forma simultânea e na mesma cadência na linha em que havíamos crescido separadamente e olhava fascinado a imagem do duplo [*Doppelgänger*] que me enfeitava com sua claridade amaldiçoada.⁶

¹ Cf. “Kraftmonstrum” (*ibid.*, p. 242).

² Cf. “Kopf voll von Theorien”, “Heiligen und Ekstasen” (*ibid.*, p. 244).

³ Cf. “indisches Buch” (*ibid.*, p. 243).

⁴ Ver as considerações sobre a atividade do faquir: “Quem pode provar onde reside o distúrbio e onde o estado normal? Quem de nós, brancos, pode contar quais distúrbios levam um faquir indiano a produzir desempenhos sobrenaturais com seu corpo dos quais não podemos arrancar qualquer consciência racional? É uma área não investigada e curiosa, e nenhuma hipótese é boa o suficiente para abarcar toda a perspectiva.” [Wer kann beweisen, wo die Störung und wo der Normalzustand liegt? Wer von uns Weißen aber kann erzählen, welche Störungen einen indischen Fakir in den Stand setzen, widernatürliche Leistungen mit seinem Körper hervorzubringen, denen wir kein vernünftiges Bewußtsein abringen können? Es ist ein unerforschtes und merkwürdiges Gebiet, und keine Hypothese ist gut genug dazu, den ganzen Ausblick zu umfassen.] *Ibid.*, p. 39.

⁵ Cf. “die allerschönste Beute” (*ibid.*, p. 245).

⁶ Cf. “Ich sah mich selbst in übernatürlicher Schärfe der Umriss wieder, erkannte mich in mehrmals übertriebener Wirklichkeit, stach mit meinem Gegenüber zugleich und taktmäßig auf den Strich nieder, an dem wir trennend verwachsen waren und starrte fasziniert das Doppelgängerbild an, das mich unten mit seiner verfluchten Klarheit bannte.” (*Ibid.*, p. 247) Ver nota anterior sobre a expressão *Doppelgänger*.

Defendemos ser o ápice do romance o reconhecimento da dupla constituição da personagem Brandlberger na cena do bote. Ponderamos, no entanto, que esse reconhecimento se dá dentro da lógica metafórica e ambígua do texto: pode ser que ali fosse simplesmente sua sombra; ademais, essa passagem tanto mais corrobora o valor igual de duas realidades, o sonho, a alucinação e o delírio em relação a uma possível realidade referencial do mundo desperto; Slim em relação a Brandlberger. Slim, porém, é morto. Ele leva um tiro e fica na água como um “animal abatido”¹. O que se segue é um silêncio sobre o ocorrido, pois o narrador mesmo diz: “nossa imaginação não possuía mais campo de ação”² para entender tudo aquilo. Estaria Brandlberger transformado com tudo o que havia acontecido até então? Teria ele se tornado um novo Slim ou agora era ele que já não precisava do outro? Se seguirmos o que defendemos, a morte de Slim pode representar a amálgama das personagens. Certa tensão das relações é transferida para Van den Dusen, que passa a usar óculos escuros a partir daquele momento. Como outrora o fazia Slim, agora era o holandês que se ocupa de perscrutar o outro. Brandlberger, por seu turno, não cessa de escutar um determinado som, aquele som das cegonhas. As duas personagens estão em estado nervoso. A vista do holandês está ruim, acusa Brandlberger de não ter remado o suficiente e, com isso, de não ter evitado a morte de Slim.

Alusões a cenas com caráter de caça e perigo de morte voltam a acontecer³, porém agora entre Brandlberger e Van den Dusen; um perscruta o outro e, além disso, o holandês procura a arma de Slim, enquanto Brandlberger está na moita. O holandês, esperto, havia dito que iria caçar, mas parece ter percebido que estava sendo perseguido. O alemão recorda-se de um dia ter estado nesta situação, porém de forma um pouco diferente, lembra-se que usava um binóculo: mas “naquele outro momento havia sido Slim!”⁴. De repente o holandês o surpreende na moita.

Os dois começam a conversar. Constatam que a arma de Slim sumiu, acreditam que os responsáveis por isso sejam os indígenas. Em seguida, o holandês começa a filosofar como Slim sobre o novo tipo humano, o homem moderno, a caça, o paralelo com a natureza indígena, da capacidade de ver à distância e de como isso se relaciona à técnica (aqui uma alusão ao binóculo).

¹ Cf. “geschlachtetes Tier” (*ibid.*, p. 248).

² Cf. “unsere Einbildungskraft besaß keinen Spielraum mehr.” (*Id.*)

³ *Ibid.*, p. 250-253.

⁴ Cf. “Ach, damals war es Slim gewesen!” (*Ibid.*, p. 251).

Brandlberger assume uma postura irônica diante daquelas elucubrações, diz tratar-se de um homem mediano, um engenheiro, portanto realista, e pergunta: “Para quê conformar um fato simples com elucidações longas e românticas?”¹ Para ele, tudo não passava de “conversa de pescador”², ao que ocorre ao holandês de sugerir tal expressão como título do livro que iria escrever. Brandlberger rebate: então seria melhor o livro chamar-se “Os Godos”. Mas o holandês começa a discorrer sobre os godos, da importância do “sangue misturado”³ que vem dos góticos. As elucubrações parecem não encontrar fim. Van den Dusen volta a ser acometido pela febre, Brandlberger constata a semelhança dele mesmo com Slim.

Brandlberger volta até a “fissura do penhasco”⁴ onde o corpo morto de Slim primeiro dependurou-se. Sua arma não está lá, encontra os restos do bote e os remos. Além disso, é próxima dali a entrada da caverna onde outrora todos haviam estado juntos: “Por entre a tênue neblina transpassavam, fluidas, as colunas delicadas de um espectro, e cobriam os objetos que tocavam com uma camada de um tipo colorido de mofo.”⁵ O primeiro objeto era um remo, daqueles bons produzidos pelos indígenas, diz o narrador-personagem; olha bem para a vara e observa a “estrutura vinda de três linhas de cobras caracteristicamente paralelas”⁶ Acaba por encontrar três remos. Além disso, ali, parados como que a projetar uma imagem possível de si na água, um bote e um leme (assim se expressa, porém com outras palavras, a personagem). Tem esperança de encontrar um corpo igualmente intacto, mas o cheiro podre no ar é de um cadáver que já perdeu sua feição humana; tem uma mancha vermelha e feridas, os cabelos e a barba são felinos. A água começa a aumentar e a saída a diminuir consideravelmente. Mas essa situação não lhe parece tão urgente, pergunta-se se teria sonhado, se dali deveria ir para o sul ou

¹ Cf. “Wozu denn eine einfache Tatsache durch meilenweite Erklärungen romantisch gestalten?” (*Ibid.*, p. 256)

² Ver em nota anterior sobre a tradução de “Jägerlatein”, que traduzimos aqui como “conversa de pescador”. Com a tradução, uma alusão dupla ao tema recorrente da caça acaba por se perder, ao mesmo tempo, foi durante a pesca mal-fadada, que culminou com a morte de Slim, que ocorreu a cena clímax.

³ Cf. “Goten”, “Mischblut” (*ibid.* p. 257).

⁴ Cf. “Spaltklippe” (*ibid.*, p. 258).

⁵ Cf. “Durch den feinen Nebel hindurch flossen die zarten Säulen eines Spektrums und überzogen die Objekte, die sie streiften, mit einer Schicht in der Art bunten Schimmels.” (*Ibid.*, p. 259) Schimmel, segundo o dicionário Duden, quer dizer principalmente ou cavalo branco ou mofo; do alto-alemão médio a palavra quer dizer “brilho”. É possível depreender que Robert Müller tenha aludido também a um “brilho”, mais ainda, se levarmos em consideração o que havia ocorrido na narrativa, um “brilho esverdeado” ou “verde brilhante”.

⁶ Cf. “[...] Struktur aus drei charakteristisch parallelen Schlangenlinien.” (*Id.*)

para o leste em um “vapor oceânico gigantesco”¹. Ordena a si mesmo que pule no rio e nade com a água; não fica claro ao leitor se essa é uma cena de ação ou ainda de elucubração. A água iria para leste, em direção ao mar, “o grande veio do movimento”². Volta a refletir sobre a vida em sonho e realidade: “Se fosse possível saber se a vida é um movimento claro e vertente, ou vapor esverdeado e uma gruta espectral enfeitiçada!”³

A personagem sai de lá com a cabeça cheia de pensamentos. O holandês está gemendo e com o rosto estranho, cheio de veias violetas. Brandlberger reconhece o som do seu gemido, trata-se daquele mesmo som que vem lhe acompanhando. O holandês tem o rosto felino, não está com o óculos. Brandlberger o encontra e coloca nele mesmo; vê, então, uma gruta violeta; pergunta ao companheiro adoentado se quer água, o outro diz que a água está envenenada, pois, segundo ele, o defunto está nela. Brandlberger procura quinino, parece acreditar que o outro alucina. O adoentado diz ainda que o redemoinho estava consumindo tudo, toda a água, o defunto deveria voltar para a caverna:

O senhor entende que Slim é um habitante da caverna, um homem primitivo, e que agora ele pertence à caverna? O novo humano e o humano primitivo. – O senhor, o senhor – – – isso é simbolismo.⁴

E acusa Brandlberger de ter matado Slim em pensamento, pede a ele que vá embora, pois ele lhe faz mal. O narrador-personagem, Brandlberger, quase se vê tocado e propenso a se solidarizar com o doente. Mas recobra forças. Recebe o “vento morno” e de imediato ganha “clareza [...] diante do último instante de sentimentalidade”⁵. É como se tivesse se embrutecido.

O último capítulo do romance oferece uma gama de explicações para todos os acontecimentos. O narrador insiste que não há uma fronteira clara entre sonho e realidade e que os trópicos pertenceriam aos nórdicos.

Mas ainda é preciso resolver a situação entre as personagens. Brandlberger e van den Dusen estão prostrados, Zana canta e os indígenas parecem confabular.

¹ Cf. “[...] eines mächtigen Ozeandampfers” (*Ibid.*, p. 262)

² Cf. “[...] die große Ader der Bewegung.” (*Id.*)

³ Cf. “[...] ob das Leben klare rinnende Bewegung ist oder grünlicher Dampf und eine verhexte Spektrengrotte!” (*Id.*)

⁴ Cf. “Verstehen Sie etwa das, daß Slim doch ein Höhlenbewohner ist, ein Urmensch, und daß er jetzt in die Höhle gehört? Der neue Mensch und der Urmensch. – Sie, Sie – – – das ist Symbolismus.” (*Ibid.*, p. 264)

⁵ Cf. “heiße Luft [...] Klarheit [...] gegenüber meiner letzten Sentimentalität.” (*Ibid.*, p. 266)

A personagem alemã ainda ressentida de nunca ter possuído Zana, porém àquela altura não descarta tal possibilidade. Ambas as personagens europeias sofrem de fome e de amor; a experiência que tiveram naquele ambiente aguçou os sentidos, que estavam mais refinados e os sonhos mais intensos. Alie-se a isso a presença sempre forte e cada vez maior de insetos, sol escaldante e da abundância da floresta, resultado muito mais da percepção estimulada.

O narrador descreve uma cena que nos recorda a forma com que Gregor Samsa desperta em uma fatídica manhã, em *A metamorfose*, de Franz Kafka, porém em vez de em *Tróp(ic)os* tratar-se de alguma personagem, é o Sol que entra em cena: “Naqueles dias, o Sol tombava até a Terra. E ali ficava deitado de costas, como um percevejo monstruoso e saturado e estrebuchava-se com milhares de pernas, picava com milhares de trombas e não conseguia mais se levantar.”¹ A perspectiva fabular, porém de contornos mais pavorosos, prossegue na narração do que seria a história do Sol e da Lua.² O que ocorre ao Sol é sentido por Brandlberger. Ele se recolhe toda noite, como um “percevejo gigante” ajunta-se atrás da “parede de folhas”. Então logo vem a Lua, “cada vez mais nítida”: “Ao fim ela se espetava em um ramo gigante e se sacudi até morrer como um pequeno pássaro.”³ A Lua transforma-se em Zana. Logo sua cor torna-se vermelha. As nuvens que a contornam por conta do pôr-do-sol transformam-se em água, que por sua vez carregam o “corpo de um homem barbudo”⁴; em sua têmpora esquerda uma grande ferida. Quando surge um remo, o narrador diz que “[n]aquele ponto sua fantasia estava menos exata.”⁵ Ele só consegue perceber que o remo bate no “lado esquerdo do crânio”⁶ do homem, dele sai um lamento, um grito já conhecido de Brandlberger: são os “suspiros de amor das fêmeas da cacatua”⁷. O narrador-personagem vê-se em monólogos sobre “reflexos e fantoplasmas”⁸. As possibilidades de vivências repetidas se oferecem em planos diferentes: aqui parece tratar-se de recordação, mas também de fantasia, ou mesmo sonho. A fome ali atuante, como um mágico,

¹ Cf. “In diesen Tagen fiel die Sonne vom Himmel zur Erde herab. Dort lag sie am Buckel wie eine ungeheure vollgesogene Wanze und zappelte mit tausend Beinen, stach mit tausend Rüsseln und konnte sich nicht mehr erheben.” (*Ibid.*, p. 268)

² Ver p. 268-269.

³ Cf. “Riesenwanze”, “der grünen Laubwand”, “immer deutlicher”, “Zuletzt spießte er sich an einen hervorragenden Ast und beutelte sich zu Tode wie ein kleiner Vogel.” (*Ibid.* p. 268)

⁴ Cf. “der Körper eines bärtigen Mannes” (*id.*)

⁵ Cf. “An diesem Punkte war meine Phantasie etwas weniger exakt.” (*Ibid.*, p. 269)

⁶ Cf. “linke Schädelseite des Mannes” (*id.*)

⁷ Cf. “Es ist das Liebesflöten des Kakaduweibchens.” (*Id.*)

⁸ Cf. “Spiegelungen und Phantoplasmen” (*ibid.*, p. 269).

torna-o um ser brutal. Volta a estabelecer relações com a sexualidade e a adolescência. O narrador-personagem tem sua interpretação: depois que havia adentrado as profundezas da decadência, o mágico, a fome, levava-o ao “êxtase” e a “forças desesperadoras”¹:

Um zangão aveludado, grande e negro, zunia, e lá estava eu de novo como há anos quando era um garoto e deitava em casa por entre a grama alta na relva. O zangãozinho, em peles formosas e negras e com galão, saciou seu pequeno corpo vigoroso diante de uma florescência e zuniu uma melodia *melosa*². O garoto ouvia com atenção; era como a voz de um mulher velha atrás da floresta. Então ele sabia que estava sozinho e um sentimento terno subiu-lhe por sobre o estômago. Todos os segredos de seu corpo vinham sobre ele, sua inteligência ficou nítida e perspicaz, e reconheceu quem era. Reconheceu-se enquanto um corpo.³

A passagem volta a remeter à *Metamorfose*, de Franz Kafka, não só pela alusão ao tema da sexualidade (aqui mais explícito que o escritor de Praga), como também do conto de fadas (a mulher velha atrás da floresta⁴) e da pele, como a referência à obra *Venus im Pelz* [Vênus em peles], de Leopold von Sacher-Masoch⁵. Após a citação de *Tróp(ic)os*, acima, a personagem afirma que a sensação do próprio corpo lhe dá ainda mais fome.

Até o fim da narrativa são esses os motes que acompanham a personagem em processo final de transformação (metamorfose): o embrutecimento, as vivências do sentido, a fome cada vez maior e a necessidade de caça, que por seu turno é claramente a fome também do amor. Essa condição de “faquir” e esfomeado e os nervos aguçados são propulsão para uma aventura, que nunca parece à personagem “suficientemente esclarecida, para entrelaçar a ela conclusões em prol da realidade.”⁶ Assim como não tinha certeza de todos os fatos que narra, não tem certeza se realmente tivera ou não Zana. Também não é de seu interesse apresentar resultados objetivos, mais importante são os acontecimentos marcantes:

¹ Cf. “Ekstase”, “verzweifelte Kräfte” (*ibid.*, p. 270)

² O autor combinou a Honig e Weise: Honigweise. A primeira quer dizer mel; a segunda, entre outros, quer dizer melodia singela.

³ Cf. “Eine große, schwarze Sammethummel brummte, und da war es wieder wie vor Jahren, als ich ein Bub war und lag daheim zwischen hohen Gräsern in der Wiese. Das Hummelchen in dem schönen, schwarzen Pelze mit den goldenen Tressen brachte seinen kleinen, kräftigen Körper vor einer Blüte zum Stillstand und summt eine Honigweise. Der Bub lauschte; es war wie die Stimme einer alten Frau hinterm Walde. Da wußte er, daß er allein sei und ein zärtliches Gefühl zog ihm über den Magen herauf. Alle die Heimlichkeiten seines Körpers kamen da über ihn, seine Intelligenz wurde scharf und findig, und er erkannte, wer er war. Er erkannte sich als einen Körper.” (*Id.*)

⁴ Sobre essa aproximação à obra kafkiana, ver SOETHE (2009, p. 55).

⁵ Sobre essa referência em *A metamorfose*, de Franz Kafka, ver MÖBUS (1994, p. 73).

⁶ Cf. “[...] nicht genügend aufgeklärt erscheint, um Schlüsse für die Wirklichkeit daran zu knüpfen.” (*ibid.*, p. 270)

De resto cheguei a resultados que deveriam ter-me impedido de escrever este livro. Por outro lado, tomei como obrigação valer-me da sinceridade impiedosa em minha reportagem. Considero uma parte importante dessa história reter meus estados e sensações daquela época em toda sua imprecisão.¹

Van den Dusen o olha com olhos vermelhos. Zana está sentada com os pés na água. Voltado a ela, o “velho pele vermelha”² (parece ser o velho indígena que desde o começo os acompanhou na viagem) canta parado em seu lugar. Brandlberger pula dentro da água e pergunta à indígena o que estava acontecendo com o velho, ela aponta para seu estômago. Os jovens o abandonaram e ele parece não ter forças para a caça: era um “velho esfomeado”³. Então Brandlberger toma Zana pela mão, vão atrás de uma moita, se abraçam e ela dança para ele, quando ouvem um tiro vindo em sua direção. Volta, atiram, esfaqueiam e estrangulam van den Dusen, sua têmpora esquerda tem uma “grande inchaço místico”⁴. Zana arranca-lhe os dois globos oculares:

esses pequenos globos com os campos polares curiosos a irradiar uma luz cinzenta no meio de oceanos brancos de quartzo e de mapas fluviais de veios avermelhados! O polo resplandescia frio e fraco, e em dissolução espectral como uma aurora boreal.⁵

A personagem prossegue dizendo que o olho é uma invenção dos nórdicos. Tal argumento, além disso, corrobora o olho como um órgão imprescindível para a caça, para toda a narrativa, portanto.

Brandlberger não sabe se apenas pensava tudo aquilo; Zana não se contenta e continua destroçando o holandês, em especial a genitália; o alemão sente dor na própria carne (essa cena repete, de certa forma, a morte por vingança de uma pantera há vários capítulos). Ao bater na cabeça do holandês, Zana acaba por libertar Brandlberger. Ele ainda recorda a necessidade de fazer uma celebração para o sacrifício de Slim; quando haviam esbarrado na mulher morta logo depois de

¹ Cf. “Ich gelangte sonst zu Ergebnissen, die mich abhalten müßten, dieses Buch zu schreiben. Auf der anderen Seite habe ich mir bei meiner Berichterstattung schonungslose Aufrichtigkeit zur Pflicht gemacht. Ich halte es daher für einen wesentlichen Teil dieser Geschichte, meine damaligen Zustände und Empfindungen in ihrer ganzen Verschwommenheit festzuhalten.” (*Ibid.*, p. 271)

² Cf. “alte Rothaut” (*id.*)

³ Cf. “Ein darbender Greis!” (*Ibid.*, p. 272)

⁴ Cf. “[...] eine große mystische Beule” (*ibid.*, p. 273).

⁵ Cf. “[...] diese kleinen Globusse mit den merkwürdigen, graubestrahnten Polarfeldern inmitten quarzweißer Ozeane und Landkarten roter Adernströme! Der Pol strahlt kühl und abgeblendet und in spektraler Auflösung wie ein Nordlicht.” (*Ibid.*, p. 273) No segundo volume de sua *Filosofia das Formas Simbólicas*, sobre o mito, Cassirer descreve exemplos de explicações míticas em povos primitivos que aliam o surgimento do mundo a partir das formas humanas, como ocorre nessa passagem do romance. (Cf. CASSIRER, p. 2004, p. 163)

deixarem a aldeia, o americano também chamara atenção para uma tal necessidade. Eram prescrições dos costumes. Tudo aquilo não parece uma novidade a Brandlberger; ocorrera-lhe o mesmo quando da primeira vez no Rio (de Janeiro), ao despertar de uma “febre de semanas”.¹

Brandlberger se convence da beleza de Zana, mas talvez fosse alucinação. Zana o alimenta com ervas, ela mesma tem o hálito de ervas (assim como Rulc tinha). Seguem, sozinhos, a viagem no bote; passam pelo povoado da indígena em que os habitantes comiam uns aos outros: Zana era melhor que as “crioulas” dos salões do Rio e do navio “Albatros”, era uma “alma fiel e uma besta”.²

Ao fim, o narrador pondera: tudo que narrava teria de ganhar uma complementação com “fatos e símbolos”.³ Zana e Brandlberger, diz ele mesmo, são como Adão e Eva; os outros dois estavam mortos, todos haviam sido acometidos do frenesi dos trópicos [*Tropenkoller*]. Assim o narrador-personagem apresenta uma gama de possibilidades de compreensão dos acontecimentos. Talvez Zana e Brandlberger tenham pego os três remos, dois estavam na rocha onde o velho se encontrava. No bote, na beira da floresta, veem um morto com o nariz cortado, havia tanto inseto que ele parecia estar vivo. Veem o bote inacabado, o lugar onde estava a fogueira e tudo cheirava a sangue. Checho estava morto, com os olhos e a boca abertos, tinha morrido de fome. O bote bate em algo, é o cadáver de um homem branco. Seguem pelo “Amazonas”.⁴ O velho indígena continua sentado, parece satisfeito diante do mundo ao qual “tinha sobrevivido”, tem a barriga cheia, “[t]alvez a partir dali só se interessasse por rapazes na idade em que a maciez da carne já se une com a força.”⁵

O narrador-personagem volta a fazer suposições sobre a morte de Slim e van den Dusen. É um analista: “Praticamos análise nos cafés sobre o próximo e sobre nós mesmos.”⁶ E explica por que escreveu “este livro” (que parece ser o próprio romance sobre o qual ora discorremos):

¹ Cf. *Tróp(ic)os*, p. 274.

² Cf. “treue Seele und eine Bestie” (*ibid.*, p. 276).

³ Cf. “Tatsachen und Symbole” (*id.*).

⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁵ Cf. “Vielleicht schwärmte er seit neuem für Knaben in jenem Alter, das die Zartheit des Fleisches bereits mit Kraft vereint.” (*Ibid.*, p. 279)

⁶ Cf. “Wir treiben in den Kaffehäusern Analyse über den Nächsten wie über uns selbst.” (*Ibid.*, p. 280)

não por vaidade, nem para me castigar por ela, nem para me mostrar sob o esplendor de aventuras, mas para medir a pequenez e a mesquinhez do ser humano em suas possibilidades e ainda torná-lo feliz nelas.”¹

A personagem volta a mencionar um elemento central para toda a história, as fronteiras “borradas” da realidade e sonho em sua percepção. Nele também delineia-se a questão filosófica da dicotomia entre razão e vontade, distinções que ele faz questão de enfatizar quando dos acontecimentos narrativos. Pergunta-se ainda se o holandês estaria morto quando seu nariz foi cortado, pois depois disso ainda se ouvia um “som como de um pio de pássaro”, um “som de morte”. E o “ato amoroso” talvez fosse um mesmo símbolo que operasse em todas as variações da vida. Na lógica da “vida selvagem”, diz a personagem, impera a moral das pulsões e das forças, não há justiça. Em suas pulsões, o nórdico teria mais condições de viver no Sul, nos trópicos, que o homem que o habita. O próprio Brandlberger diz ter-se encerrado a viagem, estaria em Paris, Rio de Janeiro e Berlim “cheio de ideias” para contribuir para o “esclarecimento dos seres humanos”.² Pois o nórdico é que tinha os “trópicos em si”, o ser humano (pressupomos ainda tratar-se do “nórdico”) “era em sua relação com os trópicos um tropo.”³ Uma constatação que ele entende não dever se aliar à aspiração nostálgica e ao sentimentalismo, uma argumentação, como vimos, recorrente no texto.

Ao fim, Brandlberger sugere que sua própria morte pode chegar, e tão risível quanto a de Slim, pois ele pegará em máquinas. Juntando-se a isso o fato anterior do índio velho e seu interesse por jovens fortes, os assassinatos da narrativa e a presença constante de armas, parece haver uma alusão à guerra (Primeira Guerra Mundial, período de publicação do romance). Esta possível alusão se alia muito mais ao símbolo da força criativa que a uma crítica social, pois “morte e vida”, bem como “amor e vida” não são contradições; aí, o narrador-personagem continua, se ele encontra a morte:

¹ Cf. “[...] nicht aus Eitelkeit, noch um mich für sie zu strafen, noch um mich im Glanz von Abenteuern zu zeigen, sondern um die Kleinheit und Kleinlichkeit des Menschen an seinen Möglichkeiten zu messen und doch dieser froh zu werden”. (*Id.*)

² Cf. “[...] ein vogelartiger Laut [...] Todeslaut.”, “Liebesakt”, “in der Wildnis”, “voll Ideen”, “Aufklärung der Menschen” (*Ibid.*, p. 281)

³ Cf. “[...] er selbst, der Mensch, sei um Verhältnis zu den Tropen ein Tropus.” (*Ibid.*, p. 282)

é a vez do poeta, então é tempo para o poeta, a tragicomédia está firme e pronta diante dele. E se perguntarem ao ser humano do futuro se ele já teria estado nos trópicos – ah, que trópicos, diz, os trópicos sou eu!¹

¹ Cf. “Dann springt der Dichter ein, dann ist es Zeit für den Dichter, die Tragikomödie liegt fix und fertig vor ihm da. Wenn man aber den Menschen der Zukunft fragen wird, ob er schon in den Tropen gewesen sei – ah, was Tropen, sagt er, die Tropen bin ich!” (*Ibid.*, p. 283) Em subcapítulo anterior, vimos que Robert Müller participou da Primeira Guerra Mundial, era seu entusiasta; em *Tróp(ic)os* vemos entusiasmo similar nessa passagem ora transcrita simbolizado na alusão positiva à morte. Em artigo sobre o caráter ensaístico não só do romance de Robert Müller, como de muitos outros exemplos do começo do século XX, Catarina Martins o caracteriza não só como “prosa niilista de reflexão epistemológica sobre a modernidade [...]”. Mais que isso: é um pendor auto-reflexivo que revela uma aguda lucidez quer relativa às grandes questões da modernidade, quer aos diferentes discursos da cultura, incluindo a arte em geral, e a literatura em particular, que à problemática do sujeito moderno.” (MARTINS, 2004, p. 5) O elemento niilista, recepção direta de Nietzsche, objetivo inclusive do artigo da pesquisadora, simboliza no texto de Müller a irrupção em outro ambiente criativo. Nele, como a própria passagem do artigo alude, a literatura encontra seu espaço propício, sem amarras precedentes de tradições e formas literárias; questionando a si mesma ela esbarra no questionamento de todo contexto sociocultural que a propicia: trata-se do tempo das vanguardas.

3 GEOGRAFIA E LITERATURA: DE(S)MARCAÇÕES

Neste capítulo, o objetivo é demarcar nosso quadro paradigmático no que se refere à compreensão de literatura, à questão do espaço na literatura e nos estudos literários e, por fim, ao estado da arte com relação ao diálogo entre literatura e geografia. O processo de demarcar pressupõe o de *desmarcar*, como forma de distanciamento de eventuais compreensões que não são as nossas. É preciso ter em vista que a obra de Robert Müller inspirou enormemente esse quadro. Começamos pela literatura.

3.1 DA LITERATURA

A novela *Das Inselmädchen*, escrita por Robert Müller e publicada em 1919, apresenta um binóculo como fio condutor de sua narrativa nada linear; pressupõe-se no texto que se trata de um meio técnico desenvolvido para expandir as limitações do alcance natural da visão. O objeto serve para a personagem principal, Raoul de Donckhard, não como forma de ordenar a natureza, que para isso compunha-se de “ideias simples e rijas”, mas de “ter uma visão geral de suas concepções sobre a ilha.”¹ A “visão desarmada”, sem o binóculo portanto, explicita nada mais que uma “uma rocha nua”, que “se elevou das profundezas do mar”, “um resto pedregoso de um ato de violência da natureza, inútil e belo.”² A despeito do fato histórico da colonização (uma ilha asiática colonizada por portugueses e tomada também por oficiais, intelectuais e prostitutas de outras nacionalidades), a dicotomia entre experiência e ideias, sendo ideias ordenamento do espaço onde vive o homem (civilizado), sobreleva-se sobre aquele dado material. No entanto, a paisagem figurada e o dado histórico da colonização, que tanto incitou a produção literária do fim do século XIX até o começo do século XX, servem como mola propulsora de abstrações que surgem da experiência, que na novela é o ato de observação da personagem. Diante disso, resta-nos perguntar qual seria, então, a função desse ordenamento estilizado do pensamento: a proposição de novas epistemologias

¹ Cf. “[...] um seine *Gedanken* über sie Insel zu sichten.” em *Das Inselmädchen*, p. 10. Para referenciar trechos desse texto, iremos transcrever somente o título.

² Cf. “[...] unbewaffnete[r] Blic[k] [...] nackte Klippe [...] aus Meerversunkenheit gestiegen [...] der steinerne Rest einer nutzlosen schönen Naturgewalttat.” (*Ibid.*, p. 9)

diante de novos espaços para o mundo europeu ocidental? A descrição de caráter estético e cognitivo de um espaço que também estaria no centro de discussões geopolíticas? Considerando que o espaço da ilha não corresponde a descrições pormenorizadas, com ferramental geográfico e metodológico de um texto mais científico, mas de uma apropriação estética de um referencial mínimo (informação vaga de uma ilha do Pacífico), a proposta de um “ordenamento do pensamento” estaria mais vinculada ao dado metanarrativo da novela? Nossas perguntas, muito mais retóricas, transformam-se em elementos-chave da novela de Müller. Ao fim, destaca-se o papel da escrita literária como possibilidade de recriar experiências, reencená-las ou, de forma autoirônica, encenar uma experiência que pode não ter sido vivida pela personagem e que confere a ilusão operacional de que ele a tenha vivido. Esta última possibilidade se dá de maneira mais consequente no romance *Tróp(ic)os*, como vimos anteriormente.

Na novela, porém, o próprio motivo da percepção e da leitura de mundo que isso implica leva-nos a crer primeiramente em uma concepção metanarrativa do texto. Entretanto, pressupomos ser o discurso literário uma voz entre tantas “em uma comunidade de comunicação mais ampla”¹, ou seja, o dado muito mais intersubjetivo depreendido da ideia de *comunicação* exige de nós, leitoras e leitores, atos mais responsivos que meramente interpretativos ou descritivos do texto literário.² Assim, entendemos a ponderação do narrador mais como um desafio que aceitação passiva de seu enunciado.

O mundo, ou a ilha como metáfora para o mundo, é retratado no texto desde a sua constituição original, composta pelas forças dos elementos (vulcão como fogo, mar como água, pedra como terra e o vento como ar). O narrador conta que a população do local percebeu quando ocorreram as primeiras mudanças na ornamentação das peças de madeira, antes linear, aos poucos mais curvada.³ Esta transformação “artística” é vista pelos antigos da ilha como “decadência e estrangeirismo”⁴. Soma-se à reação negativa ao elemento estrangeiro a vinda de

¹ Cf. SOETHE; PEREZ (2007, p. 26).

² Ainda em *ibid.*, p. 25, trata-se da contraposição de uma visada discursiva da leitura em relação a métodos explicativos e estruturalistas. A proposta desses autores se baseia na obra *Transformação da filosofia*, de Apel.

³ Cf. *Das Inselmädchen*, p. 8.

⁴ Cf. “Dekadenz und Ausländerei” (*id.*).

europeus e missionários, com seus novos costumes e vestimentas, os fuzilamentos de “famílias distintas” e a transformação da ilha em um “Portugal mais tedioso”¹.

Note-se com isso a mobilidade estético-argumentativa do texto, que vai de abstrações da forma plástica da ilha até seus contornos histórico-geográficos. Para Ottmar Ette (2011), o dado espacial na literatura deve ser analisado em sua mobilidade. Depreende-se de suas ideias que não há o cenário de obras literárias, o contexto histórico figurado e de sua produção, e a abordagem disciplinar como dados de natureza espacial a se observar rígida e separadamente, e sim o *movimento* como elemento de um princípio hermenêutico a se reinventar de forma constante. As ilhas e os arquipélagos (como em *Das Inselmädchen*) são metáforas deste princípio; Ette parte de obras de escritores latino-americanos para sua argumentação e, segundo ele, em *Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas:

O mar não pode ser *definido* em sentido restrito, portanto não pode ser determinado por suas fronteiras e extremidades; ele se conecta, muito mais, com a terra, cuja margem fronteira [areia] da mesma forma lhe impinge sempre novos movimentos, assim como o céu não pode ser definido, do qual o mar não consegue de fato se delimitar.²

O mar, então, como elemento definidor das fronteiras insulares é, para Ette, uma figura ambígua [*Kippfigur*] que, por um lado, isola a ilha, por outro, é canal de comunicação e movimento com outras ilhas, formando, assim, um arquipélago. São pelas “imagens insulares”³, inclusive, que segundo o autor, Alexander von Humboldt compreendia a projeção europeia para oeste como forma de expansão territorial. Tais projeções tinham contornos iniciais fantasiosos e literários⁴; a consequência disso é a visão transdisciplinar, transareal⁵, sobre o conhecimento de maneira geral (pois tanto as análises literárias, quanto a contextualização histórica feitas por Ette apontam para a impossibilidade de um enrijecimento epistemológico, a história está sempre em movimento e se projeta *ad infinitum* para o futuro):

¹ Cf. “[...] vornehme Familien [...] noch gelangweilteres Portugal.” (*Id.*)

² ETTE (2011, p. 14).

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Ette menciona a pesquisa de Humboldt, em seu *Examen critique*, sobre a ilha de São Brandão, Antília ou a Ilha das Sete Cidades, em sua “apreensão tanto literária quanto cartográfica” (ETTE, 2011, p. 22).

⁵ Em outra publicação sua com título similar à expressão, *TransArea*, o autor afirma estar o futuro das assim chamadas *area studies*, e isso não só com relação à sua área (estudos romanísticos), ligado à sua transformação para uma nova nomenclatura, as *TransArea Studies*, uma competência mais transdisciplinar. Cf. ETTE (2012, p. 47).

O esforço de Alexander von Humboldt, também observável em muitas outras áreas, por abranger “as conexões entre regiões distantes sob um ponto de vista comum”, levou-o a tomar não só as correntes marítimas por ocasião natural para a análise de fenômenos da natureza, que antes nunca haviam sido investigados de uma perspectiva que abrange áreas individuais e é fundada cientificamente, como também o fez ganhar clareza na área da cultura com relação ao fato de que – partindo de um questionamento o mais exato possível das relações espaciais – os movimentos entre esses espaços deviam ser colocados no centro.¹

Encontramos fluidez e organicidade também na obra de Robert Müller. Sua novela *Das Inselmädchen* ganha o título em português de *ilha-moça*, ou *moça da ilha*, neste caso referência à Thil, nativa princesa de uma tribo que, ao civilizar-se, recebeu o nome de Marianne. Com a primeira alternativa, a ilha ganha contornos simbólicos, como expusemos antes, no sentido de uma forma plástica de argumentação. Sua publicação deu-se quatro anos depois de *Tróp(ic)os*. No romance, porém, não se figuram ilhas ou arquipélagos, mas o rio e a floresta amazônica por onde transitam as personagens. O primeiro representa fluidez própria do ambiente líquido e trajetória de transformação e preparação para o encontro com o segundo, este, por seu turno, é o ambiente hermético, tomado de matos e cipós que desafiam a trajetória das personagens.

Em outra publicação de Ottmar Ette, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte* [TransArea. Uma história literária da globalização] (2012), a tese central é a de que a literatura é a mais completa e complexa porta de entrada para o saber sobre uma determinada cultura. Para Ette, não se trata de um saber puro e simples, mas sim um saber vivenciado [*Erlebenswissen*]; a literatura é atrelada a um pensar polilógico, não monológico, ela é “experimento da vida e vida em condição de experimento”². A lógica múltipla, ou “polilógica”, como designa o autor, refere-se à capacidade da literatura de fazer conviver contextos sociais, culturais e políticos de épocas variadas. Com base em análise de autores de períodos e lugares variados, Ette traça uma linha histórica da construção dinâmica e interdisciplinar da globalização a partir sobretudo de obras literárias e mapas, produtos culturais intimamente ligados ao dado do imaginário, compreendendo-os não só como meio [*Medium*] da memória, do passado, como também da projeção do futuro. A cronologia proposta pelo autor não deve, por outro lado, supor a sucessão de fatores em linha absolutamente progressiva, senão a concatenação de fatores e ideias que retornam, dialogam e se entrecruzam: mais que cronologia, o autor

¹ ETTE (2011, p. 23).

² Cf. [Experiment des Lebens...] em ETTE (2012, p. 5).

propõe, então, espacialidades contextuais. Essa proposta metodológica ganha clareza com a divisão das fases de globalização em quatro, bem como na identificação de elementos recorrentes: a lógica insular (como a ilha caribenha e a relação comercial com a Europa), a disseminação de doenças e a mudança de meios de transporte para conquistas em suas variadas vertentes. A primeira fase teria se dado no século XVI, com viagens de descoberta, a transmissão da sífilis e as caravelas; segunda fase, séculos XVIII e XIX, viagens de pesquisa, febre amarela e fragatas britânicas; terceira fase, séculos XIX e XX, varíola, navios a vapor; quarta fase, até os dias de hoje, ebola e AIDS, avião, além da comunicação virtual. A sífilis e a febre amarela aparecem respectivamente em *Das Inselmädchen* e *Tróp(ic)os* de Robert Müller. No primeiro texto, a deturpação da vida da ilha corresponde simbolicamente à deturpação da vida da jovem de 15 anos, que se vê imiscuída à prostituição e à disseminação da sífilis, doença que acomete Raoul ao fim da narrativa. A metáfora da globalização se encerra no paralelo da destruição e transformação do entorno natural, bem como das vidas nativas que ela abriga. No segundo, a febre amarela ocasiona as alucinações que desestruturam, por assim dizer, a narrativa, fazendo com que ela não seja linear e monológica. Ao fim, pode-se dizer que a doença degrada as personagens do mundo ocidental; embora Brandlberger se salve, e com ajuda de uma índia, não se sobressai uma possível superioridade dos brancos.

Os textos mencionados de Robert Müller têm como cenário, por assim dizer, o localidades tropicais (ainda que não absolutamente identificáveis); para suas análises literárias, históricas e culturais, Ette também se centra nos trópicos, especialmente no Caribe. Voltando ao seu *TransArea*, para conduzir seu ponto de vista, em linhas gerais, Ette parte da projeção cartográfica de Ptolomeu em direção oeste; da perspectiva central das artes plásticas desenvolvida no século XV que, por exemplo, levou Juan de la Cosa a centrar o seu mapa-mundi nas linhas tropicais¹; das observações de Alexander von Humboldt sobre as regiões tropicais, entendido por ele como “mundo dos extremos”²; da literatura genuína da América recém-independente (Rubén Daríos, José Martí, Lafcádio Hearn) até Lezama Lima e

¹ Segundo Ette, a postura tanto da astronomia e matemática, quanto da climatologia e geografia, fez com que os trópicos [*Tropen*] aparecessem como um “espaço de movimento [...] que se manifestava já cedo como um tipo de mundo próprio entre as linhas dos trópicos [*Wendekreise*] e servia como superfície de projeção para as construções coordenadas e determinadas culturalmente da forma mais diversa.” (ETTE, 2012, p. 80)

² *Ibid.*, p. 140.

Infante Cabrera. Note-se que os trópicos, portanto, são o espaço fulcral de seu retrato da história literária da globalização. O sentido linguístico da palavra também é explorado por Ottmar Ette, assim como o é no romance de Robert Müller. O conceito refere-se igualmente ao ornamento retórico; segundo ele, os trópicos são figuras de movimento por agregarem ao seu significado, além das linhas de curva [*Wendekreise*, os trópicos geográficos], a força da transformação [*Wandlung*] conotativa das palavras.¹ De modo geral, Ette defende que houve um movimento intenso de um ato simbólico (projeção de mapas), que levou à descoberta de outras regiões tropicais, o que por seu turno serve de ocasião para novos empreendimentos metafóricos. O tropo pressupõe os trópicos e vice-versa.

A “poética do movimento” proposta por Ette resulta do prevalescimento da categoria espacial sobre a histórica, o que alicerça os estudos culturais, as questões geopolíticas, geoculturais e geopoéticas.² Se o *spatial turn*, a virada espacial, passou a atentar para as muitas fronteiras que delimitam, cerceiam, formulam ou constroem o conhecimento humano, então para uma proposta *transareal*, como a de Ette, presume-se preponderar a lógica do trânsito. A poética do movimento que se delineia nas literaturas do mundo, em especial do novo mundo que já nasceu múltiplo, alia-se muito mais às fronteiras móveis, às transformações culturais, ou mais especificamente, a uma literatura menos localizada. Para tanto, ele aponta o século XX como o “século das migrações”³, isso por diferentes motivos: “expulsões, deportações, deslocalizações e movimentos do tipo mais variado”⁴. Diante disso, Ottmar Ette propõe novos conceitos: para estabelecimento de fronteiras, cruzamento de fronteiras; para a territorialização, vetorização [*Vektorisierung*]. Para ele, o conhecimento, a “epistemologia reflexiva”, deve se pautar em modelos menos estáticos. Em vez da localização imutável e rígida de um território, novos traçados culturais que se dão por viagens, exílio, multinacionalidades etc, ou seja, por vetores, como no desenho os pontos que vão formando caminhos variados a partir

¹ *Ibid.*, p. 78.

² Para localizar sua proposta dentro dos estudos culturais, o autor menciona especialmente o *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theorie*, de Edward Soja; de Karl Schlögel, *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* [No espaço lemos o tempo. Sobre a história da civilização e geopolítica], e Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [Cultural turns. Novas orientações nas Ciências Culturais] (ver ETTE, 2012, p. 27).

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Id.*

do cálculo matemático; em vez da observância de fronteiras e vislumbre de um traço cultural fixo, o cruzamento dessas fronteiras e a inconstância do traçado.

Para o propósito de nossa investigação, ao encontro desse aporte conceitual mais apropriado, vale a substituição de Ottmar Ette do conceito goetheano de *Weltliteratur* [literatura universal, mundial] pelo de *Literaturen der Welt* [literaturas do mundo]. Sem adentrar toda a reflexão histórica que se constituiu em torno do primeiro conceito, a importância dessa nova estratégia de abordagem não reside no fato de que o foco predominante seria a literatura europeia, e a partir dela toda a tradição ocidental, mas o fato de que, além dos focos variados a se espalhar por todo o mundo, é a literatura que se inicia no começo do século que se beneficia dessa nova conceitualização. Robert Müller não era exilado, nem estava distante reflexivamente das correntes filosóficas e literárias de seu tempo, porém sua escrita e seus temas revelam um esforço por figurar outros espaços onde novos pensamentos possam fluir. Sua figuração de ilhas colonizadas e tropicais tampouco revela o anseio por posse de novas terras em prol da Alemanha ou da Áustria, nem um exotismo de entretenimento da burguesia letrada. No romance *Tróp(ic)os*, especialmente, uma poética do movimento se vislumbra na configuração de um espaço mítico: elementos históricos e geográficos permeiam o texto, porém são abstraídos para sentidos outros (míticos) quando do cenário da floresta primeva. O espaço mítico, figurado por esse elemento natural e dentro dele, é o espaço que simboliza os primórdios da linguagem. Nele se dá a potência criativa da linguagem, especialmente literária, que se presentifica a cada momento de seu uso ao longo da narrativa. A relação entre espaço mítico e linguagem é simbiótica: ele também se molda pela espacialidade literária que lhe abriga, pois a literatura opera com a linguagem escrita, o que, em Robert Müller, alia-se ao contexto de vanguarda do escritor que rompe com moldes formais tradicionais, como do romance, por exemplo. Para Ette, o elemento mítico também é presente em sua poética do movimento:

A vetorização na literatura não recorre apenas à história (coletiva), mas também ao mito: àquele reservatório de mitos, lendas e concepções transmitidas de imagens e crenças, cujos movimentos acumulados na história ou pretensamente fixados a literatura “traduz” e integra em séries contemporâneas de movimento. Para entender a(s) literatura(s) europeia(s), devemos da mesma forma incluir em nossas reflexões uma Europa *em* movimento, bem como *enquanto* movimento – da perspectiva transareal – e, ao mesmo tempo, e em vista do ‘novo mundo’, impulsionar o desenvolvimento de modelações e modelos de compreensão de um caráter de transarquipélagos.¹

¹ Na tradução de trechos de Ottmar Ette, optamos por transcrever possíveis neologismos do autor. (ETTE, 2012, p. 31)

A produção literária e intelectual de Robert Müller figura uma Europa em movimento, pois tem estreita vinculação com os acontecimentos do começo do século XX, provém de um escritor de Viena, uma cidade que vivia um momento intenso, desde o fim do século XIX, de modernização e crescimento, ao mesmo tempo que faz conviver tais aspectos históricos pontuais com a figuração de lugares distantes e exóticos para o ponto de vista europeu (como a Amazônia em *Tróp(ic)os*, ou como as ilhas do Pacífico em *Das Inselmädchen*). Essa alternância de realidades díspares, entre outros, torna plausível a compreensão de sua poética como a do movimento. Alie-se a isso a recepção criativa e crítica por parte de Müller de textos de viajantes e de certa literatura de cunho exótico (como a menção a *Pierre Loti* em *Tróp(ic)os*), na figuração do espaço movente em seus textos (a imagem construída da ilha, o caminho de bote pela floresta virgem e a apreensão cada vez mais distinta da paisagem). O movimento não é só literal, ele reflete a mobilidade do pensamento mülleriano e seu foco geográfico expansivo; além disso, sua narrativa preenche de lacunas (argumentações contraditórias e o não princípio da verossimilhança) projeta-se para o futuro justamente por tais lacunas possibilitarem o diálogo profícuo com outras gerações e discursos.

Antes mesmo do término da Primeira Guerra Mundial e acalmar-se, portanto, o palco de disputas geopolíticas entre grandes potências europeias, o escritor vienense, com seu romance *Tróp(ic)os*, já propunha outros movimentos que não o de posse unilateral de povos e de lugares, isso não só pelo intento mal-fadado da formação de uma colônia na Amazônia presente no enredo, como pela mudança de perspectiva ao longo da narrativa com relação ao motivo da viagem de Brandlberger, Slim e van den Dusen. A lógica do elemento vetorial proposta por Ette é a linha apontada pela literatura para além do contexto histórico no qual é produzida. A obra de Müller dialoga com discursos bem definidos de sua época, especialmente filosóficos, porém nossa atenção dispensada a ela cem anos depois leva em conta sua proposta de “experimento da vida e vida em condição de experimento”: o mundo vive no presente a linha de movimentos projetada no passado, a obra de Robert Müller a figura e oferece ferramenta particular para visualizar sua engrenagem.

Assim, acreditamos que uma poética do movimento é cabível como elemento de compreensão da obra de Müller sobretudo por dois fatores: porque ela não é encerrada na forma literária, permite, então, o diálogo com outros discursos e,

também por isso, tem um forte caráter de atualidade, na medida em que oferece elementos para diálogos transdisciplinares, como uma geografia literária (a doutrina das dimensões em *Tróp(ic)os* cumpre este papel). A proposta epistemológica de Ottmar Ette, por assim dizer, insere o movimento dentro de um princípio hermenêutico, cujo processo interpretativo implicado reinventa-se constantemente, também por influência da própria obra literária. A partir desse pressuposto, identificamos a mobilidade estético-argumentativa que caracteriza o texto mülleriano (uma forma argumentativa própria, é preciso dizer), entre outros, também nas abstrações plásticas (da ilha, da floresta, por exemplo) até os contornos históricos que de modo algum lhes sobrepõem. A duplicidade da palavra *Tróp(ic)os* serve-nos de mote não só para ler a narrativa, como também para refletir sobre literatura na relação com um dado geográfico é fundamental: os trópicos inspiram a formulação de tropos, estes por sua vez criam novas formas de ver os trópicos. A lógica do movimento, mais uma vez implicada, coaduna-se com uma epistemologia mais reflexiva, menos estática, como propõe Ette justamente na observância das transformações dos trópicos e sua literatura *in loco*. O dado espacial, como tema e categoria de análise (por ora ainda sem delimitações claras de sua natureza enquanto tal), afasta-nos da proposta mais histórica em que o meio [*Medium*] literário é sobretudo da memória, do passado (sem que com isso neguemos esse caráter), como também meio da projeção do futuro. Os espaços figurados, inventados, reinventados dos textos de Robert Müller não são apenas cenários onde os pensamentos fluem, são também a própria plasticidade desses pensamentos, o que se contrapõe a um possível discurso lógico-argumentativo tradicional, normalmente presente em outros meios escritos ou disciplinas. A isso denominamos espaço mítico, ou primordial, que potencializa as possibilidades da linguagem literária, o que também é presente na poética do movimento de Ette.

Para encerrarmos a moldura paradigmática com a qual situamos nossa compreensão de literatura, naturalmente também a partir da influência do próprio romance *Tróp(ic)os*, iremos delinear com mais precisão e ao encontro de nossos propósitos a fundamentação metodológica de Soethe e Perez (2007). Como já citado aqui, a “comunidade de comunicação mais ampla” onde se insere também a literatura já de saída nega propostas mais imanentistas em que o texto literário é um objeto em si, incapaz de dialogar com outros saberes ou fatos que eventualmente ele figure com ferramental próprio. Essa dimensão do texto, cuja base Soethe e

Perez encontraram na filosofia de Karl-Otto Apel, é “o fato de ser voz discursiva proferida por quem participa de uma comunidade de comunicação.”¹ Isso, segundo os autores, nivela o papel das ciências naturais e humanas, em que práticas científicas válidas podem ser vislumbradas na “possibilidade de verdade e sentido na filosofia, nas letras e nas ciências”². Em publicação mais geral sobre as diferentes abordagens dos Estudos Literários no último século, Becker (2007) fala sobre a análise do discurso, porém a partir de Foucault, que, segundo a autora, entende o conceito de discurso como “[n]úmero de enunciados que pertencem a um mesmo sistema de formação”³. A autora ainda acrescenta: “Não se vê mais o texto literário como obra de arte autônoma e absoluta, mas como um discurso definido de fora, que se interconecta com outros discursos – literários ou não – da forma mais íntima.”⁴ Isso explica entender história e realidade como delineadas pelo texto⁵, pelo discurso sobre elas. Ou seja: com suas peculiaridades formais, o texto literário também as delinea. Note-se que, com isso, volta-se à defesa de uma validade discursiva em todos os âmbitos possíveis de se fazer ciência, porque esta se faz por enunciados. E ainda que a literatura possa eventualmente ser considerada obra de arte como contraposição a discurso científico, ela pode sim falar algo sobre o mundo e, com isso, constituir-se em fonte de conhecimento sobre ele.

Soethe e Perez, como dito, pautam-se na filosofia de Apel, em que também há centralidade o papel da linguagem e os sujeitos que a constituem e praticam. Soethe e Perez aliam isso ao fato de que a dicção literária⁶ “também se preocupa de maneira central com as formas de organização da interlocução social e com as possibilidades de ‘propor questões’ e de ‘tomar parte’ no diálogo que delas decorra.”⁷ E qual seria a peculiaridade da literatura diante das outras dicções, de caráter lógico-argumentativo ou científico, entre outros? Haveria aí o privilégio da “dimensão estética da linguagem” com a qual a literatura “questiona justamente a neutralização dos debates e a hiper-regulamentação das formas.”⁸ Os textos de

¹ SOETHE; PEREZ (2007, p. 26).

² *Id.*

³ FOUCAULT, Michel. **Archäologie des Wissens** [1969]. Frankfurt no Meno: 1973, p. 146 *apud* BECKER (2007, p. 149). [‘Menge von Aussagen...’]

⁴ Cf. “Der literarische Text wird nicht mehr...” em BECKER (2007, p. 150ss).

⁵ SOETHE; PEREZ (2007, p. 26).

⁶ Dicção estaria mais vinculada à “forma de dizer” da literatura, o que difere do conceito de discurso que é intersubjetivo. A essa explanação agradeço ao próprio Paulo Astor Soethe que a deu pessoalmente.

⁷ *Ibid.*, p. 27ss.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

Robert Müller, sobretudo por seu estilo e pertencimento a uma época de fortes questionamentos não só da história e da sociedade, como também das formas artístico-intelectuais de maneira geral, têm algo a dizer dentro de uma comunidade ampla de comunicação, seja em seu tempo, seja agora. Exemplos disso, especificamente em *Tróp(ic)os*, é a presença de questões de cunho geopolítico e o sentido propriamente espacial (como a distribuição da aldeia, a teoria das dimensões ou o nascimento da ilha em *Das Inselmädchen*).

Antes de adentrarmos a análise do romance de Müller propriamente (objetivo central da presente tese), tencionamos realizar um panorama sintético dos estudos literários que abarcam o espaço e dos que dialogam literatura e geografia, para situarmos nossa pesquisa dentro deste contexto.

3.2 DA QUESTÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA E NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

O dado espacial caracteriza de forma manifesta a maior parte da obra literária de Robert Müller: o jardim, a casa e a cidade de *Imerlin Rose*; a cidade e o quarto de hotel em *Manhattan Girl*; a ilha (configuração e localidade) e seu vilarejo em *Das Inselmädchen*; a cidade, escritório e os ambientes do hotel em *Camera Obscura*; o café em *Flibustier*; a cidade, a floresta, o rio e a aldeia em *Tróp(i)cos*. Personagens imiscuem-se às paredes do hotel; técnicas fotográficas transportam personagens para outros ambientes; surgimento de ilhas são como o nascimento de uma forma humana; viagens fluviais transformam personagens, e os ambientes narrativos alternam-se independentemente da ordem cronológica, entre outras manifestações narrativas em Müller: em sua obra, a mera descrição da categoria figurada em diferentes ambientes destituiria o espaço de sua *função* primordial no direcionamento das narrativas, na configuração das personagens e do entorno. Seria o dado espacial tão somente ferramenta para dar forma aos elementos narrativos ou peça primária nos textos literários de Müller? Enredos não são dispostos cronologicamente, nem necessariamente verossímeis, fatos não são solucionados, ações são intercaladas com ou totalmente substituídas por reflexões, elucubrações e desenvolvimento de ideias. Qual seria, então, a distinção desses textos literários de outros de natureza filosófica ou epistemológica? A par as personagens inventadas pelo escritor, há uma configuração mínima de um cenário para o que se vai enunciar; os textos, além disso, usufruem de referências históricas

e geográficas de forma deliberada, sem preocupações hipotéticas ou conclusivas, tão somente para constituir ideias com estilo próprio, dentro do discurso literário. A questão, longe de ser respondida neste momento, serve de mote para o encadeamento deste subcapítulo.

Vimos há pouco que o dado espacial em Robert Müller é patente, sobretudo na figuração das cidades. Em *Tróp(i)cos*, o elemento urbano se radicaliza ao ser transformado em metáfora da floresta virgem. Com isso ganha contorno a discussão de época da filosofia nietzscheana e da psicanálise; no âmbito socioeconômico, do desenvolvimento tecnológico e industrial e o crescimento urbano; das transformações sociais, culturais e humanas diante de todo esse cenário. Apesar da vinculação manifesta do romance com sua época, sua forma revela fazê-lo não só com peculiaridade, mas com certo tom de universalidade: não se trata somente da conformação de um ambiente marcado historicamente, como também da visualização do espaço sendo operacionalizado de maneira criativa e experimental.

Diante de tais pressupostos, partimos de algumas premissas de análise do espaço em *Tróp(i)cos*, de Robert Müller, nosso ponto de partida para a reflexão geral sobre o espaço literário.

Questionamos o seguinte: a alusão à cidade na figuração da floresta primeva nesse romance dá-se como vislumbre rápido de uma contraposição à vivência no ambiente primitivo, está dentro da memória ou é o real cenário dos acontecimentos? A própria dissolução da fronteira entre sonho e realidade presumida, bem como de ações que se dão de fato ou são tema de diálogos entre as personagens impede a asserção exclusiva de qualquer uma dessas alternativas. A estrutura narrativa concatena cenas cronologicamente díspares, sobrepõe espaços de natureza diversa (como o sonho e a realidade presumida). A localização do começo da viagem como sendo a fronteira do Brasil com a Venezuela, na Amazônia, onde possivelmente está o Monte Roraima (há uma alusão a esse monte¹), bem como a menção repetida ao Brasil² confere à leitora e ao leitor ponto de partida para constituir visualidade à leitura do romance. Além disso, torna apropriada a vinculação a textos de ordem ensaística do escritor que não só se ocupou da região sul do Brasil em uma

¹ No romance, ver p. 192, bem como a menção a isso no capítulo de apresentação crítica do romance.

² Cf. no romance *Tróp(ic)os*, p.96, p. 76 (die brasilianische Palmen, as palmeiras brasileiras), p. 100 (brasilianischer Nachmittag, tarde brasileira) p. 134 (também die brasilianische Seele, a alma brasileira), p. 220 (brasilianischer Urwald, floresta virgem brasileira), entre outros.

publicação de 1914, como também preocupou-se com questões de ordem geopolítica, especialmente no que concerne à colonização e à necessidade dos países germânicos de ganhar mais território.

O espaço em sua compleição macroestrutural também convive com escalas menores, como a descrição detalhada da aldeia, que a princípio revela certa estrutura de poder, como a porção central da estrutura em anéis (três ruas, por assim dizer) conter a cabana da sacerdotisa. Tal passagem seria um detalhe secundário? Ela poderia definir a natureza das ideias e proposições de caráter filosófico como o fantoplasma? Ou apenas ambienta as diversas ações?

A impossibilidade das respostas evidentes, a presença do elemento espacial multifacetado, seja por sua natureza, seja por sua forma, fazem-nos defendê-lo enquanto dado *funcional*, e não *categorial*. Diante disso, há dois apontamentos metodológicos fundamentais: o que seria isso que se denomina espaço literário? Teríamos de partir de uma categoria da ciência geográfica como ferramenta *a priori* para analisar o espaço em literatura ou literário? Para responder a tais questões, começarei com introduções gerais, para depois chegar a uma proposta metodológica particular levando em consideração o próprio romance, também outros textos, de Robert Müller. Primeiramente analisarei o assim chamado espaço literário como abordagem consolidada no cenário científico dos estudos literários e, em seguida, prosseguirei com o diálogo entre geografia e literatura.

Em nossa dissertação defendida no ano de 2011 e intitulada *O espaço literário em Ana em Veneza: trânsitos culturais e identidade nacional*, apontamos como base de reflexão teórica para a análise do romance *Ana em Veneza* o que se denomina espaço literário. Essa abordagem tem como impulso maior o assim chamado *spatial turn*, o que na literatura reverbera sobretudo nos chamados estudos pós-coloniais. Em poucas palavras, a questão do situamento da literatura a partir das mobilidades e migrações, bem como o situamento de obras literárias diversas em face da queda da hegemonia europeia, inserem abordagens literárias do espaço no discurso mais amplo sobre globalização e cruzamento ou estabelecimento de fronteiras. Toda virada cultural, em especial o *spatial turn*, tem sua raiz no *linguistic turn*, que é considerado a base para a fundamentação da filosofia da cultura.¹ A

¹ Ver em PAULINO (2011), análise de Bachmann-Medick e seu *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [Reviravoltas culturais. Novos direcionamentos nas ciências culturais], com enfoque na virada espacial, *spatial turn*.

linguagem, de forma geral, fez a filosofia repensar seus pressupostos ao demonstrar que não se tem acesso ao ser e ao mundo sem ela. Com o signo linguístico o texto literário configura tempo, espaço e forma, também congrega o dado estético de percepção do mundo e a condição para a realização de seu discurso. Ainda na mesma dissertação, é mister mencionar que, com a cultura predominando em determinadas análises geográficas, o espaço ganha noção cada vez mais simbólica: já a abordagem marxista chama atenção para as dinâmicas sociais que conformam o espaço; em abordagens culturais e identitárias fala-se em geografias imaginárias; com a sociologia, aponta-se as relações entre território e poder; por fim a cartografia sofre transformações com os assim chamados *mental maps* e *mappings*. *Spatial turn* significa ao mesmo tempo que o léxico espacial se espraia nas ciências culturais e a ciência geográfica se culturaliza com outras noções de espaço.

O que outrora se deu como reflexão teórica a partir de aparato de análise dos trânsitos culturais em um romance brasileiro (*Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan), em diálogo com a obra e a vida do escritor alemão Thomas Mann, cede lugar à análise da obra do escritor austríaco Robert Müller (1887-1924).

A questão do espaço dentro dos estudos literários ganhou estudo sistematizado com Luis Alberto Brandão, em 2013, e seu *Teorias do Espaço Literário*. Trata-se de uma publicação que não só propõe uma classificação dos direcionamentos de análise do espaço e trabalhos feitos até então, como encerra com excursão ficcional do próprio escritor¹. Brandão questiona-se da natureza do

¹ Além disso, ver *Tablados* (2007), do mesmo escritor, uma publicação literária inspirada nas teorias do espaço. Vale destacar que a revista *Aletria*, da universidade de Brandão, a UFMG, teve número inteiramente dedicado às *Poéticas do espaço* (n. 15, 2007). No mesmo ano, Oziris Borges Filho publicou um livro inteiramente dedicado à toponímia (v. BORGES FILHO, 2007). O mesmo autor organizou, em 2009, uma coletânea de textos intitulada *Poéticas do espaço literário*; em 2014, *Espaço, literatura e cinema*; em 2015, outra coletânea, *Espaço e literatura: perspectivas*. A diversidade de abordagens do espaço em literatura, especialmente na literatura contemporânea, ganha corpo na coletânea de textos de MOTTA; BUSATO (2010). Uma publicação de fôlego reúne artigos sobre o espaço na literatura alemã, especialmente na sua relação com a orientação cartográfica e a proposição de tipologias em contexto transnacional, ver BÖHME (2005). A abordagem cartográfica também é foco em STOCKHAMMER (2007); em SICK (2012), nesta também o destaque à cidade na literatura, e o americanista TALLY JR. (2014). Uma necessidade de construir crítica com base em um assim chamado *geocriticism* é objetivo do mesmo Tally Jr. em trabalho apresentado alguns anos antes, em 2008, sobre a literatura clássica americana, no momento de constituição da identidade nacional através de obras literárias. As literaturas românicas ganham destaque na proposição de uma teoria do movimento em literatura em evento realizado na universidade de Potsdam, em 2009. Os textos podem ser vistos em: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf.

O uso de categoria específica geográfica é vista em GRYWATSCH (2013) com a adoção do conceito de região para pensar o regionalismo literário. A paisagem é foco da coletânea de ALVES; FEITOSA (2010), aí estão reunidos textos de pesquisadores de diversas áreas, são elas: literatura brasileira,

espaço literário. A resposta é a oferta de sua sistematização e, segundo o autor, qualquer tentativa de contextualização cerrada só confirma a variabilidade do espaço em literatura (o espaço material da página, a mera figuração de ambientes e lugares, a relação com o leitor etc).

No sentido fulcral da relação entre ser humano e espaço e a necessidade do primeiro em apreender ou configurar o segundo, é possível perceber certas diferenças gerais de época. Em seguida uma síntese delas: 1) a cartografia nos mapas medievais, por exemplo, seria de natureza sensorial (percepção imediata do entorno) e simbólica (sejam os símbolos que representam um lugar, seja uma projeção simbólica de um lugar ainda desconhecido), portanto bastante próxima do apelo literário pelo caráter figurativo e imaginativo; 2) no renascimento, a cartografia desenvolve-se para as conquistas territoriais, para o domínio do espaço; 3) os modernos têm o anseio da apreensão minuciosa e racional do espaço, independentemente de seu aparato cartográfico (pode-se pensar aqui na matemática, por exemplo); 4) com o desenvolvimento das metrópoles, sobretudo na virada do século XIX para o XX (contexto de Robert Müller), iniciam-se análises sobre a cidade e a descrição de suas transformações históricas; 5) a filosofia também contribui para o pensamento moderno sobre o espaço com a filosofia idealista de Kant e, depois, a fenomenologia.¹ Com essa breve incursão histórica, nota-se que o aspecto simbólico, no sentido de aproximação maior da linguagem conotativa da literatura ou mesmo da atenção à linguagem na conformação do mundo, sempre acompanhou a compreensão do elemento espacial nas diferentes épocas.

Voltando-se agora para a teoria da literatura propriamente, Brandão identifica as seguintes abordagens ou características: a abordagem imanentista do espaço (com o formalismo russo, o *new criticism*, a fenomenologia); estilística (estruturalismo francês e as vanguardas); o antimimetismo da vanguarda, de caráter não positivista, que estimulou a discussão sobre o papel da linguagem. Vale

literatura portuguesa, literatura africana de língua portuguesa, geografia cultural e um pesquisador de literatura francesa que trabalha com o tema da paisagem. O fator cultural, bem como a multidisciplinaridade, são constitutivos da paisagem e presentes em tais textos; em relação à geografia, destacamos a proposição de uma “geopoética” e a “constituição de novas cartografias” (ALVES *et al.*, 2010, p. 9) como abordagens pertinentes. A paisagem apenas no âmbito dos estudos literários é foco de VALLADARES (2007). Não se pode deixar de mencionar os clássicos como *O espaço geográfico no romance brasileiro*, coletânea organizada por GROSSMANN (1993), e *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins, publicado em 1976.

¹ Paráfrase e resumo de BRANDÃO (2013, p. 17-21).

ressaltar que aí identificou-se uma “ausência da geografia”¹, ou seja, a excessiva autorreferencialidade distanciou a literatura de outras referências em outros âmbitos e discursos. Nos estudos culturais, em contrapartida ao estruturalismo, retoma-se o conceito de representação, a perspectiva mimética, soma-se a isso a questão da identidade e do símbolo. Por fim, a teoria da recepção, com a noção de imaginário, de Wolfgang Iser, como proposta para a solução da dicotomia fictício e realidade presumida.² Diante desse cenário teórico, Brandão vê como linhas de força para a abordagem do espaço literário a semiótica, a política, a filosofia e a antropologia. O autor ainda ressalta que, para ela, estudiosos da literatura usaram-se (usam-se) de obras de outras áreas para pautar seus métodos. Trata-se de obras que, de certa forma, questionaram as bases metodológicas de suas respectivas disciplinas, como Henri Lefebvre, que segundo Brandão, com seu *A produção do espaço*, critica modelos binários, ainda que não fuja de tipologias, ou o uso metaforizado da teoria da relatividade de Einstein por Bakhtin para a conformação de seu cronotopo.

Dentro da dificuldade por sistematizar as diversas abordagens, Brandão aponta certos vetores, como a relação do corpo com a projeção de seu entorno e objetos, a concepção realista e idealista, em que a primeira leva em conta apenas o aspecto material e a segunda o construto mental do espaço.³ O próprio autor demonstra ser mais produtiva a questão de como é o espaço do que o que é o espaço em literatura. A dificuldade primeira de pensá-lo no contexto literário tem a ver com levar em conta ou não o dado sensível da percepção humana.⁴ Como isso se daria em literatura? Brandão questiona:

Do amálgama de perspectivas em princípio irreconciliáveis, fica a pergunta, fundamental para áreas que – constitutiva e reconhecidamente, como a teoria da literatura – lidam com objetos que aglutinam realidade e imaginário: o que o ser humano é capaz de conceber está conformado pelo que é capaz de perceber?⁵

Uma resposta possível a esse questionamento é propor a literatura enquanto forma simbólica (para remeter a Ernst Cassirer⁶), que portanto cria espacialidades com seu aparato sógnico, ou seja, figura uma dada realidade sensível, mas esta realidade não é a mesma após o recorte da figuração literária. Além disso, é mais

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Paráfrase e resumo de *ibid.*, p. 22-35.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ Em capítulo posterior trataremos especificamente de sua filosofia.

produtivo sublimar essa dicotomia realidade dada com figuração literária ao usarmos a expressão *espacialidade* em vez de espaço; trata-se de uma *dimensão* do espaço fornecida pela literatura, de sua apropriação criativa de um determinado contexto percebido.

Para encerrarmos com a proposição sistemática de Brandão, destacamos as formas com que o espaço literário foi abordado nos estudos ocidentais ao longo do século XX: 1) *representação do espaço*: leva-se em consideração o espaço extratextual com suas características físicas; fala-se em representação por exemplo do espaço social, psicológico e urbano.

Outra vertente significativa é a que, em maior ou menor sintonia com os estudos culturais, utiliza um léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em razão do fato de se vincularem a identidades sociais específicas.¹

2) *Estruturação espacial*: proposta que surge sobretudo da literatura moderna, o espaço é visto como simultaneidade ao suprimir-se a marca temporal (destaque-se os autores Joseph Frank e Poulet); 3) *espaço como focalização*: trata-se de um aspecto narratológico em que se centra o papel do foco narrativo, o ponto de vista de personagens e narradores.

Em sentido amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado – produto do que se enuncia; aquilo que é dito – e enunciação – processo de enunciar; ação de dizer (que pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional).²

Aqui se leva em conta a percepção do sujeito na configuração do entorno. 4) *Espacialidade da linguagem*: a evidenciação da linguagem pela sobrepujança do espaço põe em destaque o caráter formal do texto, e suprime seu conteúdo. Sem aprofundamentos, Brandão menciona Gennette e seu *La littérature et l'espace*, cujo argumento central é o de que a linguagem é a mais apta a exprimir as relações espaciais; Iuri Lotman e o espaço da linguagem como modelo do universo; Roman Jakobson e a materialidade da linguagem, em que o texto poético é capaz de afetar os sentidos humanos; entre outros. 5) *Representações heterotópicas*: não há a descrição de espaços dados, mas a proposição dos mesmos (Foucault e Bachelard). 6) *Operações de espaçamento*: inspirados na literatura moderna, defende-se que os

¹ *Ibid.*, p. 59. Ver em subcapítulo anterior a necessidade de se rever o escopo de expressões espaciais relacionadas à literatura.

² *Ibid.*, p. 61.

modos de estruturação do texto possibilitam criar vetores para ordenação e desordenação textual (Derrida, Deleuze e Guattari). 7) *Distribuições espaciais*: o foco na percepção não se dá na relação entre sujeitos e objetos, mas entre planos. 8) *Espaços de indeterminação*: próximo à concepção de imaginário de Iser, procura-se aqui evidenciar o papel de “irrealidade” da paisagem literária.

Dentro da sistematização de Brandão, aqui bastante sintetizada, bem como a partir da proposta de Soethe e Perez, em linhas gerais, a abordagem do espaço literário não leva em consideração apenas o cenário figurado de obras ficcionais, mas também a inserção destas num discurso mais amplo sobre o entorno social e histórico no qual estão inseridas. Deste modo, e assim destacamos o ponto de vista a ser perseguido nesta tese, o discurso literário insere-se no “mundo da vida”, a literatura torna-se um “saber sobre a vida”¹. Ao voltar-se para o mundo a partir do seu discurso,² a literatura dialoga com outros saberes, outros discursos, e permite a uma comunidade mais abrangente a reflexão de determinado aspecto do mundo da vida. Assim, faz-se necessária uma abordagem literária que inclua textos e vieses de outras áreas, que possam expandir a compreensão do discurso literário e também contribuir para o seu próprio discurso. No que se refere ao espaço literário, e tendo em vista a inserção da literatura em âmbitos mais amplos, não se pode perseguir tão somente um viés de abordagem dentre os expostos por Brandão. Levando em conta

¹ A passagem a seguir de Ette (2004, port.: 2015) elucida o conceito: “O conceito de saber sobre a vida baseia-se em uma complexa relação entre os dois polos semânticos dessa expressão. Em alemão, trata-se de uma só palavra, *Lebenswissen*, que pode ser entendida de diversos modos como um ‘saber da vida’. Essa possibilidade de interpretar a relação entre os dois termos como *genitivus objectivus*, *possessivus*, *qualitatis* e, por fim, como *genitivus subiectivus* evidencia que o termo contempla tanto um saber sobre a vida (que é como se optou por traduzir a expressão em português) quanto um saber da vida sobre si mesma; tanto um saber enquanto componente essencial da vida (e do sobreviver) quanto também enquanto qualidade fundamental da vida em geral, e enfim, tanto um saber *sobre* a vida quanto um saber *em meio* à vida. Dessa perspectiva, o saber sobre a vida aparece ora como um modo específico de condução da vida e de prática da vida, e portanto se pode entendê-lo como noção de modelo para a vida e como apreensão descritiva da vida, sendo de importância inestimável aqui a autorreferencialidade e a autorreflexibilidade de todos os processos do saber sobre a vida. Diante disso, o saber sobre a vida é estruturado – em contextos culturais múltiplos, por exemplo – de modos muito diversos, na medida em que a dinâmica, a mobilidade, a descontinuidade e a fragmentariedade dos acervos do saber sobre a vida também continuam se orientando segundo o grau de flexibilidade e segundo o vigor dos processos multi-, inter- e transculturais em curso. O saber sobre a vida está atrelado aqui a experiências de vida específicas, mas nunca a uma lógica; pelo contrário, esse conceito contém exatamente a capacidade (útil à sobrevivência) de poder pensar e proceder segundo diversas lógicas *ao mesmo tempo*.” (ETTE, 2015, p. 14) E, segundo o romanista, a literatura é o meio capaz de alojar esse saber que, a nosso ver, contempla suas diversas dimensões: a literatura figura o saber; proporciona saber; é passível da recepção do leitor, ou seja, é um saber dialético. Trata-se, no fundo, de uma nova abordagem que contempla os diversos caminhos da própria atuação dos estudos literários.

² Reforçando: como *discurso*, entendemos a *interlocução* promovida por textos ficcionais dentro de uma comunidade de comunicação. Para isso, ver, entre outros, MAINGUENEAU (2009); SOETHE (2009).

a exposição crítica do texto de Robert Müller, nosso ponto de partida concreto, o espaço literário enquanto abordagem de maneira geral é, ao mesmo tempo, atrelado ao espaço extratextual com suas características físicas, mas também propositivo quanto a novas concepções de caráter espacial; quanto à forma é marca de maior simultaneidade em relação à marca de temporalidade, o que leva também a sobrepujar a forma em relação ao conteúdo. Por ser linguagem escrita, e só assim apresentar e figurar ações, cenários, personagens, temporalidades e espacialidades, não se pode atrelar a recepção e crítica literária a partir de uma categoria teórica fixa e *a priori*. Não é impossível cotejar aspectos de algum tipo de análise territorial, de lugar, de redes, ou outras premissas da ciência geográfica, a alguma produção literária específica, entretanto deve-se partir primeiramente do próprio texto literário para depreender dele, seja por seus aspectos formais, seja por seu conteúdo, qual o tipo de abordagem mais apropriada.

Para a presente tese, o dado discursivo reflete o modo de pensar a crítica literária. Não é minha intenção esgotar as possibilidades de ferramentas emprestadas da Linguística para, posteriormente interpretar o texto literário. Trata-se muito mais de definir uma postura de abordagem do texto, vendo-o não como fonte de dados ou mera fruição estética, mas como um saber próprio, que dialoga com outras áreas do conhecimento e propicia novos saberes (sem contar a recepção particular de cada leitor crítico, mas dessa dimensão abrirei mão nesta tese).

No que se refere ao espaço literário propriamente, o saber seria, então, algo relacionado diretamente a uma dada realidade? Não se pode negar a figuração de um determinado contexto histórico-geográfico de um texto literário, porém a apropriação literária dele possui algo além disso. Ao contrapor a filologia tradicional e seu intento de *localizar* uma dada realidade no texto literário à abordagem discursiva, o linguista Dominique Maingueneau (2009) afirma o seguinte:

A necessidade de ‘estabelecer’ o texto, de reconstruir o mundo em que surgiu, relega a segundo plano a pergunta referente às próprias condições de possibilidade de um certo tipo de enunciação, ao enigmático aparecimento de uma obra num lugar e num momento dados.¹

Esse criar “as próprias condições de enunciação” é, a nosso ver, a cereja do bolo da literatura dentro das ciências humanas e sociais. A literatura captura a matéria humana e social e a “emula” dentro de um dado construto criado por ela

¹ Cf. MAINGUENEAU (2009, p. 18).

mesma. O autor ainda prossegue: “o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto”¹, no sentido de que o contexto é exterior à obra:

Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo.²

Para o linguista, o esquema tradicional de crítica literária alia dados sociológicos, como o de classes, às obras, sem levar em conta seus “ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação [...]”³. Além disso, o prisma de “interação enunciativa e comunicacional”⁴ possibilita a saída de uma visão totalmente hermética da literatura e relativiza seu caráter de fonte de dados sociológicos, por exemplo. Isso tem implicação evidente para o diálogo trans- ou interdisciplinar aqui proposto, cujo posicionamento ético de atenção às particularidades disciplinares será desenvolvido mais tarde com Bakhtin.

Voltando à questão do espaço, ela também recebe atenção na publicação de Maingueneau. A par algumas designações propostas por ele,⁵ o autor destaca a importância das “negociações entre lugar e não-lugar”⁶, no sentido de que o texto literário por princípio desestabiliza a noção cerrada de dentro e de fora (o espaço representacional do romance e a referência geográfica externa): “Os ‘meios’ literários são na verdade fronteiras.”⁷ Isso se deve à atenção enunciativa da literatura, ao seu caráter sógnico e discursivo. A meu ver, só assim há um diálogo trans- ou interdisciplinar equânime.

A geografia tem muito a oferecer à expansão da compreensão do discurso literário, não só por seu interesse mais intenso nas questões espaciais, como também pela superação ou desenvolvimento de conceitos ou epistemologias tradicionais, como ocorreu na geografia humanista e cultural, inserindo em seu

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ O autor desenvolve como isso se dá com a exposições de alguns conceitos linguísticos. Ver o subcapítulo “Do quadro hermenêutico às regras conversacionais” (*ibid.*, p. 75)

⁵ Ver, em *ibid.*, p. 90-91, rede de aparelhos, campo, arquivo e memória e paratopia.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ *Id.*

arcabouço reflexivo áreas como a filosofia e a sociologia, que de maneira geral a fazem voltar-se para o humano e suas manifestações representacionais.¹

Para encerrarmos o panorama geral sobre o espaço em literatura, destacamos agora uma publicação do linguista e teórico da literatura Ernest Hess-Lüttich (2011), que se volta para o diálogo com a geografia. Diante dos desdobramentos de uma virada cultural assumida tanto nos estudos culturais, quanto nos literários e na geografia cultural, o autor propõe ser a concepção semiótica a mais apropriada para o espaço literário. Mais que isso: trata-se de uma abordagem interdisciplinar e do uso de Iuri Lotman “as a result of culturally determined sign utilizations.”² São quatro as perspectivas identificadas por Hess-Lüttich quando da influência do *cultural turn* na teoria literária: 1) *fenomenológica*, na dedução subjetiva do espaço, seja por narradores, seja por personagens; 2) *cartográfica*, o cotejo dos elementos referenciais geográficos com a figuração do espaço em obras literárias; 3) *topográfica*, em que a literatura oferece uma geografia imaginada, tornando visíveis relações sociais de natureza diversa com sua forma particular; 4) *topológica*, a perspectiva semiótica, em que espaço é visto como um sistema de signo no qual a realidade social se constitui.³

Na proposição de análise de Hess-Lüttich chama atenção o seguinte: as perspectivas mencionadas, em sua maioria, fazem referência direta à terminologia da ciência geográfica, de modo que o pesquisador faz uso direto dos resultados de uma *cultural turn* nos estudos literários; uma perspectiva topológica abre mão do problema de uma possível referencialidade geográfica ou não na abordagem do espaço literário (a isso Hess-Lüttich alude em outro momento⁴); se em algum momento, especificamente com Clifford Geertz⁵, a cultura é vista como texto, e a geografia revê suas bases ao levar em conta o fruto do trabalho cultural humano como a produção escrita, então ocorre um encontro não apenas inter-, mas transdisciplinar, em que espaço, signo e cultura revelam-se elementos que não se deixam dividir em áreas disciplinares cerradas.

¹ Ver sobre a contraposição entre uma dita geografia cultural e tradicional, bem como da relação com a sociologia, em CLAVAL (2001); sobre a representação em geografia, KOZEL (2002); sobre filosofia e geografia em SPOSITO (2004); sobre o *cultural turn* como atrelado a essas mudanças de perspectivas dentro da geografia em BACHMANN-MEDICK (2009).

² Cf. HESS-LÜTTICH (2011, p. 31).

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

Ernst Cassirer também é considerado o filósofo que aproximou a semiótica da filosofia¹. Não para menos: sua filosofia das formas simbólicas tem a ver com o processo de significação que faz o ser humano dar forma ao mundo. O filósofo alemão, entretanto, procura mais a fundo a base filosófica que se questiona dessa atividade do espírito que destitui do ser humano sua condição de mero condutor de atos responsivos diante de seu entorno.

A filosofia de Cassirer ganhará devido desenvolvimento posterior nesta tese. Por ora vale destacar que as raízes comuns entre conhecimento ou forma geográfica e literária fazem-nos ir além de uma discussão sobre o estatuto de realidade. Mais ainda, e para concluirmos depreendendo do contexto geral exposto acima da produção científica ligada à questão do espaço em literatura: a *espacialidade* (melhor que espaço) oferecida pela literatura coloca-nos, com todo seu aparato formal, discursivo e simbólico, sim, diante de uma análise geográfica, o que a questão referida é, no fundo.

3.3 DO DIÁLOGO ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA: ESTADO DA ARTE

Quando a geografia desconfia de seus pressupostos ao deparar-se com produções ou áreas humanas não quantificáveis ou passíveis de quantificações de outra natureza; quando a literatura percebe ser o espaço mais que mero elemento narrativo de constituição de cenários, então as disciplinas encontram pontos de diálogo. Tal percepção, ora de caráter intuitivo ora fruto de possíveis efeitos de desgastes na atuação acadêmico-científica, é bastante geral, mas sintomática em certo conjunto de publicações a serem aqui apresentadas ou indicadas. A divisão disciplinar e a crescente especialização faz juz a certos âmbitos do espírito humano, no sentido de conferir-lhe fidelidade à sua natureza. Trata-se de uma trajetória humana em busca da verdade quando do aprofundamento no conhecimento do entorno? E se uma pretensa busca da verdade já há tempos é questionável, por que não o é também a divisão disciplinar? Certos âmbitos, ao menos, revelam-se ao pesquisador sufocados na jaula especializada que lhes foi imposta. No caso dos

¹ Cf. KROIS (2004) sobre Cassirer e Peirce. Ver a passagem a seguir: "Independently of each other, Peirce and Cassirer created a semiotic program for philosophy, and they did so by beginning in the same way: by critically reappraising Kantianism. Peirce's philosophy was based upon what he called 'semeiotic', while Cassirer entitled his main work *The Philosophy of Symbolic Forms*. Cassirer's and Peirce's triadic theories of signs and symbols are remarkably similar."

estudos literários, o enjaulamento representou o banimento dos textos literários à torre de marfim de sua autorreferencialidade, retirando-os de uma comunidade de comunicação mais ampla da esfera humana. Essa constatação não só se deve às metodologias formalistas ou seus desdobramentos mais modernos, como também à confrontação com trabalhos de ordem interdisciplinar, especificamente os que tratam do diálogo entre literatura e geografia.

Não menos importantes são os desdobramentos das abordagens culturais em geografia¹, que desde uma geografia cultural clássica de Carl Sauer, passando pela geografia crítica dos anos 70², levaram à geografia humanista, às identidades imaginadas de Doreen Massey, às escolas paisagistas entre outros,³ e, assim, ao profícuo diálogo interdisciplinar, como na concepção de cultura como texto, do antropólogo Clifford Geertz⁴, de modo que a assim chamada *cultural turn* represente a consolidação dos elementos culturais em âmbitos expressivos da produção acadêmico-científica da ciência geográfica.

Quando o uso do texto literário como mera fonte de dados geográficos passa para o de válvula de escape de emoções, fantasias e sentimentos, ou mesmo quando em pesquisas que se dão no esforço pelo método consistente e resultados plausíveis torna-se inevitável uma série de lacunas e aporias, vemo-nos diante de um dilema que na presente tese não se quer e nem se pode resolvido. Evidenciou-se, por outro lado, que na observância de certo conjunto de publicações não se pode fazer geografia sempre com as lentes metodológicas e princípios já disponíveis. Tal constatação colocada aqui de forma bastante etérea ganha corpo na tentativa de se fazer geografia no universo literário. Assim, surgem questões de caráter geral: o que é geografia? O que é fazer geógrafo? Qual a natureza da literatura?

¹ É comum a designação geografia cultural. Na Alemanha, instituiu-se também como grande área a *Kulturgeographie* (Geografia da Cultura). Christian Berndt e Robert Pütz abrem mão da expressão *Kulturgeographie* por entendê-la homogênea diante das diversas abordagens da cultura pela geografia. Cf. BERNDT; PÜTZ (2007, p. 10).

² À qual os desdobramentos da geografia cultural como a conhecemos hoje devem seu impulso. Cf. *id.*

³ Cf. McDOWELL (1995) sobre o conceito de cultura em geografia e, mais especificamente, sobre os paisagistas em geografia, com destaque a Denis Cosgrove (neste sentido, cf. também COSGROVE, 2004), além da obra de Doreen Massey e a escola localista. MOREIRA (2009), que ao discorrer sobre as transformações da geografia clássica pontua elementos da cultura nesse processo. CLAVAL (2009) e o balanço da geografia cultural, levando em conta não se tratar aí de uma epistemologia, mas do elemento cultural como norteador de análises geográficas dos mais variados direcionamentos científicos. Por fim, SAHR (2007) e a importância dos signos, da semiótica, como real norteadores de uma visada cultural.

⁴ Ver a introdução de BERNDT; PÜTZ (2007).

Uma oferta não de resposta definitiva, mas de resposta possível é que oferecemos com a *geografia* de Robert Müller e a filosofia de Ernst Cassirer. Por ora faz-se necessário expor o estado da arte do diálogo entre geografia e literatura de modo a localizar a produção da presente tese. Autores, correntes, abordagens aí presentes não compõem o ponto de vista e o aporte teórico desta tese, ainda que em algum momento possa haver consonâncias.

A apresentação de determinadas questões a partir de um conjunto de textos pretende-se uma sistematização de ideias gerais da recepção crítica. Não foi constituído um *corpus* a partir de procedimentos metodológicos específicos, senão que a reunião de textos com claro objetivo de analisar geografia e literatura em diálogo.

Em publicações específicas sobre o diálogo entre geografia e literatura, observamos nomes comuns que ou servem de fio condutor da análise ou são meras referências presentes nos trabalhos. Destacamos Milton Santos, Yi-Fu Tuan, Marc Brosseau, Paul Claval e Gaston Bachelard como referência de base teórica ou de referência para pensar o contexto da geografia cultural (como Claval); os pesquisadores brasileiros que se ocuparam especificamente com a questão Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, Eduardo Marandola Jr, Lúcia Helena Batista Gratão, Zeny Rosendahl, Roberto Corrêa, Maria Geralda de Almeida e Oswaldo Bueno Amorim Filho.¹ Com relação aos estudos que aproximam literatura e geografia, tal aproximação, no Brasil, remonta já aos anos 40 com Pierre Monbeig², quando geógrafos ressaltavam a importância das obras literárias para a

¹ No que concerne às publicações brasileiras, o mosaico de referências é bastante rico e denota a hegemonia da língua francesa (Raffestin, Deleuze, Guattari, Foucault, Sartre, Berdoulay, Collot, De Certeau, Dardel, Edgar Morin, Vidal de la Blache, Merleau-Ponty, Lefebvre, Bonnemaison, Barthes, Berque); outros autores (Cosgrove, Buttimer, Gadamer, Heidegger, Octávio Paz, Said, Bakhtin, J. Hillis Miller, Husserl, Lukács, Benjamin, David Harvey, Italo Calvino); além de outros brasileiros que não se ocuparam necessariamente com literatura, mas que têm propostas pertinentes a uma geografia da literatura ou literária (Douglas Santos, Paulo Cesar da Costa Gomes, Robert Moraes, Ruy Moreira, Haesbaert, Ângelo Serpa, Júlio César Suzuki). Destaque-se também referências a estudiosos da literatura que se ocuparam do espaço literário (Antonio Dimas, Luis Alberto Brandão, Osman Lins). Neste cenário, de forma alguma existe uma sistematização de metodologias a partir de tais referências, porém é um primeiro passo importante visualizar, ainda que de modo fugidio, para onde caminharia a consolidação possível de um tal direcionamento acadêmico-científico. De qualquer forma, tem destaque a publicação de coletânea de textos de MARANDOLA JR. e GRATÃO (2010); aí os textos são chamados de “ensaios”, e assim tende-se a caracterizar as publicações como um todo. BROSSEAU (1996) aponta para um trabalho mais sistemático, em que se procura firmar as bases conceituais do que seria literatura e geografia; MORETTI (1997), PIATTI (2008) e RICHTERICH (2014) se destacam por propostas metodológicas de base, os dois primeiros com resultados cartográficos e a terceira com o uso de entrevistas e literaturas produzidas em tecnologias virtuais.

² Ver FERREIRA (1990).

compreensão de categorias geográficas como lugar, paisagem e território. Trabalhos atuais sobre o diálogo em questão não levam em conta o papel de obras literárias como o de mera representação da realidade¹ ou como de fonte documental, como veremos a seguir.²

O lugar e a paisagem, especialmente o lugar, são categorias majoritárias na análise geográfica da literatura, pois são constituídos no papel atuante do sujeito e suas idiossincrasias.³ Em Paulino (2011), tais categorias espaciais vão ao encontro de abordagens geográficas relacionadas à geografia cultural de modo geral⁴, especialmente em diálogo com a literatura. Na análise do lugar⁵, menciona-se Carlos A. F. Monteiro e o seu *O mapa e a trama* (2002), que considera ser o espaço romanesco “meio” e “objeto” de sentido e o espaço concreto – o referencial geográfico –, o dado “corpóreo”. Ou seja, este referencial é apenas um dado a se lançar dentro da necessidade humana de concepção de “visão particular de mundo” de um determinado lugar, a partir de uma comunidade ou de um indivíduo.⁶ A compreensão do texto literário dentro da reflexão geral sobre a constituição das diversas categorias do espaço dar-se-ia sobretudo na categoria do lugar:

mais do que a simples descrição de cenários ou o “lugar” como pano de fundo da trama romanesca, a obra literária, cuja complexidade formal abarca diversas vozes, engendradas na narrativa pela construção de personagens e sua relação com o espaço e tempo, e a eleva ao estatuto de sujeito, torna-se um meio discursivo capaz de refletir sobre as dinâmicas sociais e

¹ A expressão “mera realidade” é emprestada de Janaina de Alencar Marandola, quando ela cita o geógrafo Wenceslao Machado de Oliveira Jr. A propósito, o livro da geógrafa traz um panorama detalhado do que foi feito até então na questão do encontro de literatura e geografia (Cf. MARANDOLA, 2011).

² Grupos de pesquisa e/ou de estudos podem ser encontrados na UNICAMP (Grupo “Fenomenologia e Geografia”, sob liderança de Eduardo Marandola Jr.); UFF (Grupo “Geografia Humanista Cultural”, em diálogo com o da UNICAMP por meio da Revista Geograficidade e eventos anuais); UFG (Grupo “Espaço, Sujeito e Existência”, o Dona Alzira, coordenado por Eguimar Felício Chaveiro); UNESP (Grupo “Linguagens Geográficas: entre imagens e palavras - reverberações no ensino”, liderado por Cláudio Benito Oliveira Ferraz); USP (Julio Suzuki lidera o grupo “Geografia e Cinema”, porém está sempre dialogando com a Literatura, vide sua participação de liderança no GT da ANPEGE). Em 2013, os pesquisadores mencionados lideraram o GT Geografia e Literatura: interlocuções possíveis no X ENANPEGE. Além disso, é importante mencionar o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura, na UERJ, coordenado pelos pesquisadores Zeny Rosendahl e Roberto Lobato Corrêa, que se destacam pela coordenação de uma série da editora da UERJ sobre abordagens culturais em geografia, dentre elas a da literatura.

³ Vide a cidade de Salvador na obra de Jorge Amado, o que será referenciado aqui posteriormente.

⁴ Recomenda-se, além disso, o panorama esquemático de CORRÊA; ROSENDAHL (2008) e CLAVAL (2011).

⁵ Ver também o subcapítulo “A literatura: transcrição da experiência dos lugares” em BROSSEAU (2007).

⁶ Todas essas referências a Monteiro estão em PAULINO (2011, p. 58).

suas reformulações ou manutenções do “lugar”, categoria intrínseca à condição humana e a sua sobrevivência, também em sua dimensão existencial.¹

Essa visão de que a literatura não é um meio apenas para cenário de tramas romanescas, mas dotado de vozes e recursos discursivos capazes de refletir de forma complexa as dinâmicas sociais, destitui-lhe a marca de fonte passiva de dados geográficos e leva à distinção da voz e do *lugar* dentro do panorama de publicações ora apresentado.

O geógrafo Marc Brosseau (2007)² desenvolve justamente uma reflexão que leva em consideração o aspecto subjetivo do romance, no sentido de que ele não é objeto da geografia, mas sujeito, ou seja, dotado de voz, que dialoga com esta. O pesquisador propõe um novo objeto para a Geografia, embora tal objeto não seja exatamente novo, já que Brosseau expõe os diversos estudos dentro de diferentes correntes que haviam sido publicados sobre o tema até então (1996). Em textos mais antigos, a intenção principal não é propriamente o diálogo entre as duas áreas ou a sistematização de uma abordagem³. Ainda segundo Brosseau, publicações que procuraram conclamar as obras literárias como fonte de dados foram rejeitadas pela crítica a partir da década de 60, por conta de uma desconfiança de falta de cientificidade. Posteriormente, no entanto, o interesse aumenta, tanto no âmbito do ensino, como no da geografia humanista anglo-saxã, que, com o resgate do trabalho fenomenológico de Dardel, insere o sujeito no centro dos estudos. Aqui sobressai a fonte literária como pertinente a uma análise do senso de lugar [*sense of place*] e apreciação da paisagem.⁴

O pesquisador realiza um levantamento de trabalhos sobre o diálogo da geografia com a literatura, no intuito de compreender os tipos de relações empreendidas entre essas áreas até então. A partir da exposição de três linhas

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Primeiramente, fizemos a leitura do original francês *Des Romans-Geographes. Essai*, publicado em 1996. A tradução brasileira deu-se apenas do primeiro e segundo capítulo. Do mesmo modo julgamos serem eles capítulos mais pertinentes para nós e basilares para a reflexão teórica em questão. Assim, usaremos apenas a tradução brasileira.

³ Menciona o *Cosmos*, de Alexander von Humboldt; Vidal de la Blache e sua menção à *Odisséia* em 1904; o inglês H. R. Mill (1910), sobre os manuais de livros de geografia; Cf. fontes em BROSSEAU (2007, p. 17-18).

⁴ Entre a citação de trabalhos, o autor menciona alguns eventos que promoveram tal discussão: União Geográfica Internacional (1972), sobre o ensino; Encontro Anual da Associação dos Geógrafos Americanos (1974), paisagens na literatura; Instituto dos Geógrafos Britânicos (1979), relações gerais entre geografia e literatura. Paul Claval também se refere ao termo *sense of place* para analisar a dimensão simbólica do lugar (CLAVAL, 1999, p. 10).

principais de abordagem do tema (regional, humanista e marxista),¹ aponta contribuições e problemas e conclui que os estudos necessitam voltar-se para as especificidades da literatura, do discurso literário, de modo que de fato ocorra um diálogo e, em seguida, realizar um método de constante questionamento das bases discursivas da própria geografia.

Por fim, o autor retoma os problemas gerais das abordagens, como a instrumentalização da literatura; a busca de legitimização de um discurso já preconcebido dos geógrafos, o que aponta para uma quase ausência de “evolução” na pesquisa proposta, e a “ausência quase total de reflexão teórica ou estética sobre o funcionamento de um texto literário”². Para o geógrafo brasileiro Ferraz (2011), as imagens constituídas pelo discurso literário e sua capacidade de “ressignificação das palavras”³, ou seja, segundo o autor a possibilidade do uso conotativo das palavras, alia-se ao discurso geográfico que se volta para “a riqueza da vida cotidiana”⁴. Para além dessa abordagem celebrativa da literatura, chama atenção para o uso mais consciente do conhecimento apriorístico da geografia física, observados na sua ação sobre as personagens, ou seja, trata-se de uma abordagem geográfica da literatura que leva em conta sua estrutura narrativa. Ainda assim, para Ferraz, “não se pode ter uma concepção fechada do que vem a ser geográfico a partir da presença de elementos físicos do meio definidos *a priori*.”⁵ Ou seja, a abordagem geográfica da literatura, se se pretende rever metodologias e objetos da disciplina, deve buscá-los

¹ As principais características, para o viés *Regional*, são: o geógrafo faz a leitura literal de paisagens literárias; apresentação dos gênero de vidas, populações; realismo subjetivo coletivo, cuja leitura pode se dar a partir de estudos comparativos de inúmeros autores para consenso intersubjetivo; favorecimento da literatura realista do século XIX. *Humanista*: “A literatura como transcrição da experiência de lugares” aponta para aspectos não-quantificáveis da relação com o mundo, forma de pesquisa mais condizente com tal geografia, já que tem caráter mais ontológico que “científico”. As obras literárias ainda são as realistas do século XIX. O escritor é visto como alguém dotado de “sensibilidade” e não de capacidade de “utilizar diferentemente os recursos da linguagem e do discurso” (BROSSEAU, 2007, p. 35). *Marxista*: o indivíduo tem de ser analisado segundo o seu pertencimento de classe. Essa abordagem privilegia aquilo que a literatura apresenta como realidade possível para o futuro, na medida em que ela aponta para mudanças sociais e não conformidade às ideologias. De saída, Brosseau critica a exclusão de outras obras por elas não se encaixarem nessa teoria dada de antemão, embora a literatura possa ter um papel na evolução social e cultural de uma região e na promoção de movimentos sociais. Há outras abordagens que não se vinculam a correntes geográficas hegemônicas, e que procuram não integrar aspectos ideológicos ou epistemológicos das duas áreas, mas buscar paralelos históricos. São citados: Broc e o não interesse, na Renascença, de literaturas nacionais em prol da literatura de viagem dos descobridores; Claval e o tema regional na literatura francesa do séc. XIX e XX e a perspectiva geográfica contribuindo para o estudo da história da literatura; Miller; Rousseau e Laprise, o paralelo entre regionalismo e o romance regional norte-americano; entre outros.

² Cf. BROSSEAU (2007, p. 32).

³ Cf. FERRAZ (2011, p.17).

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 24.

no próprio texto literário. Mais uma vez evidencia-se que a literatura é sujeito, que diz algo, pode revelar um novo aspecto do mundo da vida e do entorno comunicativo.

Voltando a Brosseau, sua proposta se desenvolve a partir do dialogismo de Bakhtin. Antes de expormos brevemente este seu ponto de vista, é preciso alguns apontamentos. Segundo o geógrafo canadense, parafrasear o texto literário é considerar que ele só diz de outra forma o que as ciências humanas também dizem, trata-se de uma visão instrumentalizadora da linguagem literária. Diferentemente do objeto das ciências naturais, a obra literária não é passível de simples manipulação, ela favorece, ao contrário, uma influência na reelaboração de hipóteses, na reestruturação das próprias formulações teóricas do cientista.¹ Prepondera-se aí o valor da voz literária.

Na trajetória reflexiva de suas pesquisas, Brosseau percebeu que o geógrafo tende a “dialogar” com o texto literário a partir de suas “grades de leitura”, de suas tentativas sempre “positivistas” de transformar o texto em “dados”. O dialogismo viria dissipar tal “método”, ele “constitui o procedimento geral, e os métodos, os conceitos, os temas ou as chaves servem para orientá-lo”². Interessa a Brosseau “um diálogo entre geografia e romance sobre a questão do espaço e do lugar”³, assim, no procedimento dialógico não haveria abolição nem das metodologias provindas da geografia, nem das dos estudos literários. Esse “tratamento” do texto literário por Brosseau leva em consideração o *discurso* literário, em que literatura, dito aqui mais uma vez, é dotada de voz e discurso, não é só uma fonte de dados. Segundo outro geógrafo ainda, o dialogismo (donde o pressuposto da voz literária) é “a condição do próprio processo de produção de conhecimento humano, o que

¹ Não necessariamente a literatura adentra o discurso geográfico pela abordagem de obras literárias. Os geógrafos HARENDT e SPRUNK (2010), por exemplo, se utilizam de conceitos e terminologias dos estudos literários (como espaço narrado, *erzählter Raum*) para conceber uma metodologia para a geografia das mídias. CHAVEIRO (2010) apresenta uma pesquisa com portadores de hanseníase, cujas falas são, para ele, narrativas dotadas de formas peculiares de representação e realidade simbólica. Também aí não se trata de textos literários, mas da compreensão da fala das pessoas como *narrativas*. Também do mesmo geógrafo, ver CHAVEIRO (2015) e uma noção mais filosófica da geografia enquanto meio de se *dizer algo* sobre o mundo, donde a linguagem acadêmica poder ser vista como imaginativa e a literária mais sistemática. Também da parte de um linguista e estudioso da literatura, Ernest Hess-Lüttich, repensar a prática cartográfica tem a ver claramente com a questão semiótica: “[...] the extension of *physical geography* by the field of *cultural geography* required a radical ‘new thinking’ and the sign-theoretically critical reflection of cartographic practise” (HESS-LÜTTICH, 2011, p. 35), ao passo que na teoria literária o ganho se reflete na abordagem do espaço literário.

² Todas as citações em BROSSEAU (2007, p. 90).

³ *Id.*

ocorre num contexto polifônico de sentidos e enunciados, no qual os diversos discursos se relacionam, se negam e se recriam.”¹ Assim, literatura é um meio eficaz para a constituição do conhecimento.

As proposições concretas de Brosseau para essa questão são: 1) sobre a relação entre as duas áreas, buscar compreender a identidade da geografia a partir da alteridade da literatura, ou seja, na contraposição ao outro, o questionamento de suas próprias bases; 2) assim, trata-se de uma questão ética a atitude com que o estudioso aborda uma obra literária (isso nos remete à postura ética de consideração aos atores sociais proposta por Bakhtin que veremos adiante); 3) avaliar as especificidades do texto. Ele faz isso em outro momento do livro e cita trabalhos próximos dessa proposta, como os de Olsson, sobre a desestabilização do discurso geográfico a partir de apontamentos das ambiguidades e incertezas. Além disso contrapõe a fluidez da literatura ao propósito de univocidade da ciência, assim, a geografia não deveria ser tão “alérgica” às contradições e equivocidades. Para o autor, faz-se necessário o encontro da geografia com a literatura no plano da linguagem, da escritura, levando em conta os ganhos filosóficos neste aspecto.²

Brosseau baseia-se em Bakhtin para chegar à noção de literatura como sujeito, e isso através do dialogismo. É mister uma breve exposição desse filósofo, que também sustenta uma parte das pesquisas feitas sobre geografia cultural; como Salete Kozel (2009), que compreende o dialogismo ferramenta importante para se compreender o real, e isso pela atenção aos atores sociais, sua partilha e desenvolvimento de linguagem. As propostas bakhtinianas servem de base para a geógrafa fundamentar a análise das representações em geografia.

Mikhail Bakhtin (1895-1975) contribuiu com publicações relevantes para a área de literatura, filosofia da linguagem, teoria da arte e da semiótica. Suas ideias sempre redefinidas pelo próprio pensador constituem uma intelectualidade “inacabada”, como sugere Gilberto de Castro (2007). O que se mantém como unidade e identidade bakhtiniana é sua “fidelidade epistemológica dialógica”, como define Castro: “Bakhtin não é um autor temático — a profusão temática é

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Sposito (2004) também considera a linguagem, não especificamente a literatura, em seu aspecto simbólico. Para tanto, é preciso, segundo ele, resgatar as bases filosóficas da teoria do conhecimento concernente à geografia. Sposito afirma: “a linguagem permitiu ao ser humano a percepção (e a imaginação), como capacidade de se criar modelos do mundo e para ele dar sentido.” (SPOSITO, 2004, p. 76) Com isso, fica patente que dialogar geografia e literatura também remete a atenção à linguagem e ao discurso geográfico de modo geral.

consequência da inquietação epistemológica causada pela sua concepção de linguagem e não motivo primeiro de suas pesquisas”¹. Essa característica permitiu que Bakhtin fosse amplamente lido, em diversas áreas e a partir de problemáticas diversas, inclusive agora no campo da geografia e sua atenção às representações, como veremos posteriormente.

Estética da criação verbal (1979) é uma publicação póstuma que reúne textos de diferentes épocas que complementam ou contradizem obras anteriores do intelectual.² Dentre eles “O autor e o herói” que, segundo Cristóvão Tezza (2007), é um escrito estético fundamentado na teoria da linguagem e do conhecimento, embrião de um sistema filosófico para uma estética geral e concepção de linguagem. Conforme o título, trata-se de um escrito sobre literatura. A linguagem romanesca, segundo Tezza, é vista como “permanente troca com a linguagem viva e inacabada da vida cotidiana, no veio de um demorado processo de descentralização da palavra.”³

Sob esses pressupostos e a visão de que a linguagem medeia as relações entre os seres humanos e entre estes e o seu entorno, a partir de uma filosofia da linguagem ao encontro do ideário bakhtiniano, evidencia-se que a lógica imanente ao processo de criação, mais do que trabalhar com palavras (no caso da criação verbal), opera com os “valores do mundo e da vida”⁴, ou, para citar Kozel:

As representações espaciais advêm de um vivido que se internaliza nos indivíduos, em seu mundo, influenciando seu modo de agir, sua linguagem, tanto no aspecto racional como no imaginário, seguidas por discursos que incorporam ao longo da vida.⁵

“O autor e o herói” extravasa o estudo do romance e reflete um Bakhtin fenomenólogo⁶, como em sua compreensão do excedente da visão estética. Assim sintetizamos as ideias desse texto: ao olhar para o outro, tenho a perspectiva daquilo que esse outro não é capaz de ver sobre ele mesmo; o mesmo ocorre

¹ Cf. citações em CASTRO (2007, p. 84).

² Não se pode deixar de mencionar o conceito bakhtiniano de *cronotopo*, que não desenvolveremos aqui. Ferraz (2011) o expõe de modo conciso e o atrela ao contexto social da produção das obras onde o elemento espaço-temporal é figurado. Cf. FERRAZ (2011, p. 30).

³ Cf. TEZZA (2007, p. 233).

⁴ *Ibid.*, p. 255. A expressão, de início vaga, quer contrapor a visão de linguagem literária de Bakhtin a uma visão formalista, em que predomina o imanentismo na literatura, ou seja, ela é excluída justamente do “mundo e da vida”, é autorreferencial.

⁵ Cf. KOZEL (2009, p. 221).

⁶ Aqui a atribuição refere-se a um sentido mais geral de atenção aos fenômenos externos na forma como são apreendidos pela consciência, sem que se leve em conta elementos *a priori* de apreensão desses fenômenos.

comigo, e a relação estética fundamental entre os seres de linguagem depende daquilo que eu complemento no outro e vice-versa. A construção de um mundo de significados comuns, embora baseada na relação perceptiva do outro e do outro de mim, torna-se um bem comum concretizado no plano da consciência. O sujeito cognoscente que há em mim é independente daquele que percebe. A percepção do corpo exterior do outro, a partir de minha posição única de sujeito cognoscente, configura o espaço. Pois não sou sujeito isolado, dotado de todo um universo interior, tenho de viver sob os ditames do mundo sensível e seu outro que o habita. Para Bakhtin, não é possível haver uma identificação plena de mim com o outro na percepção deste, pois assim ele deixaria de ser outro e eu deixaria de viver numa totalidade espacial. Bakhtin adentra, com isso, também o universo ético. Perceber o espaço como algo distanciado de mim, como um dado aparentemente exterior a mim, só se dá pela exterioridade do outro. Tudo o que vivencio do outro é a imagem que crio a partir de sua exterioridade. Para Bakhtin, o que interessa é a “vivência concreta de uma subjetividade que o objeto é inapto para esgotar”¹.

Por que uma tentativa de resgatar o sujeito? Por que refletir sobre o lugar do ser humano e sua relação com ele? A resposta possível dos geógrafos Vincent Berdoulay e J. Nicholas Entrikin (2012) está no fato de que o sujeito da modernidade foi se autonomizando, e que é necessário, portanto, operar com ferramentas reflexivas capazes de compreender esse fenômeno. Para eles, a “modernidade e seus avatares”, aliados a uma “reorganização territorial da sociedade”, “solicitam a pesquisa de conceitos mais apropriados à consideração do contexto cultural imposto por esta modernidade.”² A questão central, para esses geógrafos, é o foco no sujeito, o que faz a geografia ter de buscar diálogo interdisciplinar para entender os produtos culturais da humanidade como conformação do espaço, sem deixar de lado o ator social, peça fundamental nesse processo.

Em “Gêneros do discurso”, Bakhtin chama a alternância de sujeitos falantes de “fronteiras”, o que se aproxima da noção de alteridade que se depreende da relação eu e outro. Para o pensador russo, a língua não é constituída de unidades (como fonemas, palavras), mas de enunciados – como também pensa Maingueneau (2009) – e aí não se excluem os aspectos extralinguísticos, nem a dinâmica entre falantes; na leitura de uma obra, também poderíamos dizer nem a dinâmica entre

¹ Cf. BAKHTIN (1992, p. 58).

² Cf. BERDOULAY; ENTRIKIN (2012, p. 95).

leitor e texto. Para Bakhtin, há sempre o falante (que enuncia) e o interlocutor (que responde). Na formação discursiva, gêneros primários, mais simples, cotidianos e ligados à comunicação espontânea, são apropriados pelos gêneros secundários, inseridos na dinâmica sociocultural complexa, são exemplos os gêneros literários, ideológicos e científicos. Os gêneros secundários se constituem a partir de uma complexa rede de comunicação, na qual há ações propositivas, enunciativas e responsivas.

Com relação à fundamentação discursiva, à relação intrínseca entre ser humano e mundo, o que se espelha na literatura e ao mesmo tempo aí também continua se constituindo e fundamentando, percebe-se que o pensamento bakhtiniano é apropriado para fundamentar, por seu turno, o diálogo interdisciplinar ora proposto, ao passo que reforça as propostas metodológicas de Soethe e Perez, e Brosseau.

Além disso, e por fim, o dialogismo de Bakhtin também destaca o caráter ético do fazer científico das Ciências Humanas e dos Estudos Culturais. O filósofo russo propõe o conceito de entonação expressiva de uma obra literária. Antes, porém, o pensador explica que o acabamento, como uma das particularidades do enunciado, é a maneira de tornar cada vez menor o ato responsivo, quer dizer, quanto mais houver o tratamento exaustivo do objeto, quanto mais este estiver definido dentro do enunciado e quanto mais claro é o gênero, então menos espaço terá o interlocutor para ampliação do diálogo. Um exemplo que Bakhtin mesmo fornece é o de ordens militares, mas há muitos outros. Para haver a entonação expressiva, finalmente, é necessário o uso de recursos linguísticos não por seu dado lexicográfico, mas pelo uso em determinado contexto. Como mencionado, importam os elementos extralinguísticos e a literatura é vista como um campo rico de expressividade. Mas poderíamos dizer que todo esse mecanismo também pertence ao fazer científico-reflexivo das Ciências Humanas.¹ A espacialidade mais dinâmica se constitui pelo sujeito moderno mais autônomo, mais determinador de suas ações. Desse modo, as Ciências Humanas e Sociais devem levar em conta esse novo sujeito, ou ator social, para realizar suas pesquisas sobre a sociedade ou sobre as representações espaciais, como na geografia em suas vertentes mais renovadas. A experiência é um dado importante se quisermos compreender a autonomia do sujeito moderno.

¹ Essa discussão também está presente em *Estética...*, mais especificamente no capítulo "Observações sobre a epistemologia das Ciências Humanas".

Seu eu cognoscente é questionado, mobilizado para cada nova experiência que esse sujeito se proporciona, fazendo com que surjam novas territorialidades, lugares etc.

Como mencionado anteriormente a partir de Kozel, Bakhtin fundamentaria as representações na geografia.¹ Todo o aparato bakhtiniano, em linhas mais específicas², serve de fundamento para a compreensão de concretizações visuais, verbais, artístico-estéticas de modo geral, para os produtos representacionais, por assim dizer. Para Kozel,³ ao partilharem linguagem e discurso, os sujeitos criam representações sociais, elementos simbólicos que os “representam”. As representações, além disso, são reflexo de uma geografia “humanística”⁴, segundo Claval (2001). Elas também são fruto dos signos humanos construídos a partir de sua relação com o meio. Nota-se que o geógrafo francês alinha de maneira consequente as representações, as preocupações humanísticas na geografia e o aspecto discursivo que se sobrepõe ao dado cultural material. Daí para a literatura e o sentido dos lugares dá-se um passo necessário.⁵ Segundo Claval, para o geógrafo cultural, um viés necessário para compreender a relação do ser humano com o ambiente ou com seu território é o da representação, da palavra: “Cultura é em grande medida feita de palavras, articula-se no discurso e realiza-se na representação.”⁶ Para a geografia, interessa como o espaço se conforma a partir dessas representações. As reflexões de Bakhtin trazem à tona expressões chave para o conceito de representações e para ele na análise geográfica: sujeito, relação intersubjetiva e linguagem.

Outro elemento, de natureza diversa, presente na análise geográfica cultural, ou mais especificamente da geografia humanística, é a experiência. A ela alia-se comumente a categoria geográfica do lugar, porque o lugar se particulariza pela experiência individual. Para análise de textos literários propriamente, o que Brosseau realiza na segunda parte de sua obra já mencionada no original em

¹ Ver, além disso, GIL FILHO (2005).

² Além de KOZEL (2009) e FERRAZ (2011), ver, entre outros, SILVA (2012), MARQUES (2012).

³ Por ora vale um resumo breve das ideias centrais da geografia, posteriormente haverá menções mais concretas aos seus argumentos.

⁴ Cf. CLAVAL (2001, p. 49). Em 1982, publicou-se no Brasil o artigo “Humanistic Geography”, de Yi-Fu Tuan, como “Geografia Humanística” (v. TUAN, 1982). O artigo precede a publicação de o *Espaço e Lugar* (1977), do mesmo geógrafo chinês, naturalizado estado-unidense, uma obra que aparece com frequência em publicações que abarcam o diálogo entre geografia e literatura.

⁵ Claval dedica um breve subcapítulo sobre isso (Cf. CLAVAL, 2001, p. 55).

⁶ Cf. CLAVAL (2001, p. 13).

francês, o geógrafo declara que seu objetivo não é “definir as bases de uma nova maneira de interpretar”¹, mas de “contribuir, na geografia, para o pensamento sobre o lugar”². Para nós, o ponto fulcral de sua análise é o de que aquilo que se descobre nos romances sobre o “ser do homem”³ (questão central de uma geografia humanista) pode muito bem se aliar às “relações do homem com o espaço e com o lugar”⁴. Assim, o espaço figurado no romance (gênero da análise de Brosseau), de caráter portanto “antropológico”, é representação da experiência traduzida em linguagem literária.

Em seu *Espaço e Lugar*, de 1977, Yi-Fu Tuan propõe a experiência como ferramenta de abordagem da categoria do espaço e do lugar, uma forma de análise que embasa a geografia humanística, que por seu turno procura “alcançar melhor entendimento do homem e de sua condição.”⁵ Assim, para alicerçar a reflexão teórica ora proposta, aliamos o conceito de experiência de Yi-Fu Tuan (1983) com a abordagem das representações em geografia de Salete Kozel (2009).

O dado da experiência, para Yi-Fu Tuan, é fundamental para a conformação espacial do ser humano.⁶ Tuan sugere que, para se atingir o patamar da “experiência”, no sentido de sabedoria, é preciso extravasar o condicionamento do familiar que conduz nossas “experiências”: “Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto.”⁷ Para o geógrafo, ainda, o processo de experienciar constitui tanto o pensamento quanto o sentimento, pois este determina o grau de compreensão e abertura para o mundo. A sensação é intrínseca à cognição. O ver e o ouvir, o sentir e o degustar abrem para o ser humano uma gama de conhecimentos, Tuan cita aqui o conhecimento das fragrâncias das flores, por exemplo⁸. Para ele, os órgãos sensórios e a experiência possibilitam ao ser humano situarem-se, “espacializarem-se”, ou seja, não apenas a partir de abstrações pré-dadas, como os mapas.

¹ Cf. BROSSEAU (2007, p. 91).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ TUAN (1983, p. 12). O livro foi reeditado em 2013 pela EdUEL. Como não se trata de uma tradução revisada, optou-se aqui por manter as citações da edição de 1983 usada para a presente tese.

⁶ Tuan pondera que a fronteira que separa as categorias de espaço e lugar é tênue e que a experiência é determinante para ambas (*ibid.*, p. 6). Paul Claval (2010), geógrafo de destaque na geografia de matriz dos estudos culturais, ao se dedicar à “Geografia como experiência do espaço e dos lugares” recorre a Yi-Fu Tuan, especialmente à obra ora em questão.

⁷ Cf. TUAN (1983, p. 10).

⁸ *Ibid.*, p. 11.

A experiência do lugar pode levar a uma noção de pertencimento do homem a ele. Para Marandola Jr. (2010), a ideia de pertencimento, que determina além disso a constituição de espaços e as marcas regionais, encontra nas artes em geral a sua manifestação mais genuína. Mas Marandola Jr. não pontua o dado sociológico da mera figuração de uma determinada comunidade que possa haver nas artes. Para ele, há nelas a figuração universal da “essência da nossa experiência geográfica do mundo”¹. Ou seja, a arte, ou mais especificamente a literatura (se considerarmos o exemplo literário de Saint-Exupéry dado pelo próprio autor), é, ao mesmo tempo, figuração dessa essência e a própria experiência. Uma compreensão fenomenológica da literatura, segundo ele, deve levar em conta que o texto literário não é o processo de experiência, mas figuração dele por meio dos signos linguísticos, capaz de provocar novas “experiências” mentais no leitor, tornando, aí sim, fenomenológica a compreensão.

No que concerne ao centramento da análise geográfica nas representações, fica evidente que a pura experiência é um dado que logo se reverte na sua compleição sógnica. Para ser mais consequente filosoficamente: a experiência até mesmo só ocorre por ferramentas cognitivas pré-dadas que moldam nossas sensações. Sendo assim, não se pode pensar a literatura geograficamente procurando atrelar a ela a experiência pura, dado ela constituir-se pela palavra escrita. Toda e qualquer visualização do conteúdo proposto por ela ocorre por um processo mental que, sim, perpassa a experiência (um exemplo, entre outros, seria uma literatura de suspense, em que a leitora e leitor chegam a um estado físico de apreensão por conta dos acontecimentos narrados). Ocorre que um texto literário é, acima de tudo, uma estrutura sógnica. Aí torna-se mais urgente refletir o estatuto de realidade, mas sem chegar às raias de sua completa relativização, como forma de possibilidade de um diálogo consequente com a geografia, sobretudo porque sua vertente cultural já o reflete.

Em texto introdutório sobre as representações em Geografia, Salete Kozel (2009) aponta o “conhecimento sensível, imaginário e abstrato”² como passível de constituir uma vertente geográfica para além da representação cartográfica. Em termos metodológicos, sugere o diálogo com a psicologia social e cognitiva para compreender a relação do ser humano com seu entorno, ainda que veja a

¹ Cf. MARANDOLA JR. (2010, p. 30).

² Cf. KOZEL (2009, p. 225).

difficuldade em caracterizar esse fazer geográfico a partir da ciência voltada para validade e aplicação. Uma geografia das representações se legitima pelo ponto de vista social, tornando o saber “mais atraente, principalmente em relação ao enfoque ambiental e sociocultural”¹; interessam a ela os “atores sociais”² e sua forma de representar, que tem a ver com o imaginário e os discursos que eles “incorporam”³ e produzem. Buscar bases empíricas para uma tal geografia, como na proposta de *mental maps* produzidos por determinados grupos culturais⁴, vai ao encontro do elemento experienciável focalizado por Tuan. Embora Kozel vá além da experiência ao propor a análise dos discursos e das representações, pois elas são o produto concreto de tal experiência, sua concepção sociocultural (e aqui não nos aprofundaremos na teoria social implicada sobre a qual ela discorre com mais detalhes) evidencia o papel do “conhecimento sensível, imaginário e abstrato”, como já mencionado acima, também um caminho possível para o conhecimento racional para além dos “dados objetivos”⁵.

Kozel, assim como Brosseau, também recorre ao dialogismo de Bakhtin. As representações (desde as cotidianas até as artísticas) são capazes de gerar novos conhecimentos também pelo receptor, que as lê, dialoga com elas. Para Kozel, segundo Bakhtin, “os homens materializam a realidade pelas representações, utilizando os signos que não provêm de uma consciência vazia. A própria consciência é construção de signos, visto que é algo que se constrói de fora.” Desse modo, a representação é linguagem e depende da “interrelação entre os indivíduos”, que incorporam “diferentes vozes e discursos”. Esse processo, base do dialogismo bakhtiniano, é, para a geógrafa, ferramenta importante para a “compreensão do real”⁶. No que concerne às representações espaciais, o papel dos atores é fundamental, bem como as suas práticas do mundo da vida⁷, cuja compreensão e

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221.

³ *Id.*

⁴ Ver, entre outros, SEEMANN (2003) e (2011).

⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 229 para todas as citações acima.

⁷ A propósito da expressão *mundo da vida*, recorrente na presente tese, no que se refere à sua possível relação com o “espaço geográfico” (SAHR, 2008, p. 47), vale notar que ela não significa o completo irracionalismo e abandono às subjetividades divergentes quando do processo de cientificação dos elementos que compõem esse mundo. O mundo da vida também se racionaliza, passa pelos mecanismos de interação que o fazem partilhado e relativamente homogeneizado, ou melhor dizendo, ele sofre certa *mediatização* (*ibid.*, p. 48).

análise, em termos epistemológicos, “passa pelo estudo das representações do mundo construído por eles”¹.

Levar em conta as subjetividades e o mundo da vida retira das categorias de espaço e lugar de qualquer condição estanque. Assim o vê Tuan, pois, para ele, ambos se constituem pela percepção do indivíduo, de seus sentidos e da maneira com que seu meio cultural o ensinou a “ver” (pelo mundo construído pelos atores sociais, como vê Kozel). Mais ainda, Berdoulay e Entrikin (2012, fr.: 1998) demonstram que a categoria do território, amplamente utilizada em detrimento de região, não tem sido satisfatória para compreender fenômenos modernos em que o sujeito é mais autônomo para determinar sua identidade, sua relação com o meio, fazendo com que a categoria do *lugar* seja mais apropriada: “A multiplicidade das cartografias de territórios vem, com efeito, obscurecer o que a noção mesma de território deveria simplificar.”² Por outro lado, Berdoulay e Entrikin chamam atenção para o fato de que a “consideração das representações e do vivido”³ podem levar, em termos metodológicos, à desconsideração da “correspondência material”⁴ da noção de pertencimento que a categoria de lugar traz. Voltando a Tuan, vemos que ele exemplifica suas teses sobretudo a partir de outras ciências e de obras artísticas. O estudo do espaço e do lugar se dá, entre outros, pela relação entre essas categorias e a sistematização do conjunto de experiências que se observa nos produtos materiais da humanidade, ou do conhecimento, que permite expandir a forma de ver, ou seja, não só a partir da sensação e da percepção⁵.

O suporte reflexivo que Yi-Fu Tuan fornece, especialmente na atenção à categoria do lugar⁶, bem como Bakhtin, como vimos anteriormente, são pertinentes para a geografia que se volta à compreensão das novas espacialidades do mundo moderno, e cada vez mais à linguagem e às representações. Trata-se de elementos intrínsecos à literatura, ao discurso literário. Na estrutura textual da qual o

¹ *Ibid.*, p. 228.

² Cf. BERDOULAY; ENTRIKIN (2012, p. 97).

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Sobre isso, entre outras explicações: “Os homens não apenas discriminam padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos na mente, como também procuram materializar seus sentimentos, imagens e pensamentos. O resultado é o espaço escultural e arquitetural e, em grande escala, a cidade planejada. Aqui o progresso vai desde sentimentos rudimentares pelo espaço e fugazes discernimentos na natureza até a sua concretização material e pública.” (TUAN, 1983, p. 19)

⁶ Em publicação anterior e de igual visibilidade, *Topophilia* (1974), Tuan faz análises pontuais da percepção do entorno usando-se também da literatura, a exemplo de Tolstoy, Dostoiévski, poetas de língua inglesa e sua relação com a cidade, bem como da literatura grega.

depreendemos, figuram-se dinâmicas intersubjetivas com as quais, nas quais e a partir das quais vislumbra-se tempo e espaço e os enunciados se produzem, configurando-se um processo dinâmico sem o qual o discurso não se constitui.¹ Para fazer geografia na literatura, Brosseau salienta a condição de sujeito desta; para fazê-la com outras propostas metodológicas, Kozel expõe dados coletados de natureza diversa: seja na geografia literária ou literatura geográfica, seja em novas epistemologias da ciência geográfica, as reflexões de base de Bakhtin e Yi-Fu Tuan oferecem contribuição importante para o diálogo interdisciplinar em foco.

Prosseguindo com a exposição do estado da arte desse diálogo, vale mencionar Paulo Cesar da Costa Gomes (2003) que, embora não o enfoque, fornece fundamentos necessários para ele sob o ponto de vista da história da ciência geográfica na modernidade. Gomes associa ao retorno do racionalismo, via positivismo crítico, um processo de redefinição também das geografias idiográficas e regionais.² Embora não se possa aliar necessariamente idiossincracias à arte e à literatura, elas constituem elementos de uma proposição de geografia humanista que, num certo sentido, trata de uma particularização geográfica, uma atenção a outras *geograficidades*³. De maneira geral, Gomes pontua aí a valorização da cultura, o que não seria algo necessariamente novo, mas entendemos que metodologicamente influenciado pelos estudos culturais:

A perspectiva racionalista é acusada de esquecer que o espaço é cotidianamente apropriado pelos grupos que nele habitam e lhe conferem dimensões simbólicas e estéticas. Assim, olhar o espaço sob um ângulo objetivo e generalizador é arriscar deixar de lado toda uma série de aspectos que dão sentido e espessura a ele, tais como o sentimento de pertencimento, as imagens dos lugares, a dinâmica identitária, a *experiência estética*, etc.⁴

Com a proposta de abordagem pela filosofia de Ernst Cassirer, automaticamente desconstrói-se tal dicotomia entre racionalidade e a irracionalidade atribuída à abordagem literária, o que é usual em artigos de geógrafos que se

¹ Em SOETHE (1999), o foco é a constituição do espaço em literatura pela atuação discursiva dos sujeitos, o que o pesquisador chama de conformação ética do entorno, resgatando o sentido filosófico de *ethos*, a morada do homem.

² Além disso, ver em CARVALHO (2006) sobre o fazer geográfico, por vezes não identificado com a geografia moderna, para apresentar um processo de transformação da disciplina que se pode considerar antigo. Destaque-se o exemplo da relação entre geografia e literatura com Dante e os mapas produzidos a partir de suas concepções do universo.

³ Conceito cunhado por Eric Dardel em seu *O homem e a terra*.

⁴ Cf. GOMES (2003, p. 317, grifo nosso).

propõem a aproximação em questão¹, daí também a importância de se mencionar Gomes. Valer notar, na passagem acima, a dimensão simbólica e a atenção aos lugares em uma geografia humanista cuja interpretação depende do “comportamento e a linguagem que, juntos, estruturam o código de expressão deste universo simbólico.”² Mais ainda, com Frémont, Gomes enxerga a constituição de lugares pelos homens nas estruturas mais elementares do espaço, como o campo, o caminho, a rua, a oficina, a casa, a praça, o cruzamento. No entanto, são problemáticas suas considerações sobre a arte, cuja função empática

utiliza um vocabulário inconsciente para fazer transitar sensações reais e vividas sob a aparência de irrealidades. A valorização da arte pelos geógrafos humanistas explica-se exatamente por esta dimensão do conhecimento espontâneo, inconsciente e não-racional.³

Uma possível irrealidade poderia bem ser vista nas relações causais em determinados objetos científicos que se dão também de forma arbitrária. Independente do grau criativo, a apreensão do mundo *a priori* dá-se pelos filtros da razão humana, desde a sua mais elementar necessidade de *ordenar-se* no entorno, até a proposição de uma arte completamente *abstrata* que, ainda assim, é responsiva com relação ao mundo *concreto*. Ademais, a fortuna crítica de determinados escritores do cânone ou artistas de vanguarda (como Robert Müller) de forma alguma depara-se com um conhecimento espontâneo, senão com um trabalho árduo que muitas vezes inicia-se com a busca de referências subliminares, como da filosofia e da ciência de maneira geral (“inconsciente”, nas vanguardas, estaria muito mais aliado ao diálogo frutífero com as novas bases da psicologia na virada do século).

A geografia dita humanista, até mesmo cultural, quando da abordagem à literatura, depara-se com aspectos metodológicos importantes que poderiam resolver-se com a atenção aos desdobramentos dos próprios estudos literários. Voltar-se à literatura muitas vezes é válvula de escape para geógrafos interessados em certa humanidade que possivelmente perpassa a produção literária⁴, talvez por

¹ Ver, por exemplo, MONTEIRO (2013), em especial p. 265); NETO (2012); SOUSA, CHAVEIRO (2008); GÖETTERT, MARSCHNER (2011).

² Cf. GOMES (2003, p. 322).

³ *Ibid.*, p. 325.

⁴ Vale mencionar o artigo de Göettert que já de início pondera o diálogo entre literatura e geografia que pretende fazer: “Propor-se a uma análise geográfica rigorosa de ‘Livro de pré-coisas’, de Manoel de Barros, é um desafio para além de nossas possibilidades. Mais singelamente, colocamo-nos em

tratar-se de uma produção absolutamente provinda de mãos *humanas* e que ainda mantém referencial geográfico que potencialmente serve de base a trabalhos empíricos, analíticos e descritivos. De forma geral, os trabalhos abordam obras literárias específicas em que interessa ver como o espaço se configura em tais discursos e imagens literárias, em especial no uso das categorias do lugar, paisagem e território.¹ Em alguns momentos a cidade é o objetivo de tais análises, quando de uma outra proposta de abordagem da geografia urbana.²

condição possível para dele, do 'Livro de pré-coisas', enumerar alguns elementos que podem se apresentar como uma ponte entre a Geografia e a Literatura." (GÖETTERT, 2011, p. 173)

¹ Entre outros, ver: a clássica coletânea de Douglas POCKOCK (1981); BESSE (2006), em especial o ensaio sobre Petrarca e a ambivalência do espaço na subida à montanha como incapacidade de se constituir lugar; HAESBAERT (2011) e a proposta de análise territorial a partir dos símbolos, visíveis, por exemplo em canções e poesias; em artigo mais antigo do geógrafo, HAESBAERT (1997), a análise do território na poesia, revelando-se menos atrelado à noção de poder que se pressupõe na análise dessa categoria; AGRA (2013), como dois escritores norte-americanos traduzem a região amazônica para sua comunidade a partir da relação entre homem e lugar que se dá nessa tradução, por assim dizer; ANJOS (2010), de caráter metodológico mais geral; CASTRO (2014) e a identidade baiana na obra de Jorge Amado e Dorival Caymmi; CIRQUEIRA (2011), que não se utiliza do lugar, mas da paisagem como a que reflete as vivências do sujeito com seu meio; MARQUES (2010) e a revelação de conflitos sociais e existenciais na análise do espaço e lugar nas obras de Graciliano Ramos e Juan Rulfo; NETO (2012) que analisa a categoria da paisagem, mas com o mesmo propósito de revelar as experiências humanas figuradas na obra de João Cabral de Melo Neto; OLANDA, ALMEIDA (2008), de caráter metodológico geral; SUZUKI (2005) e o significado do espaço em Mário de Andrade; a monografia de VINAUD (2008) sobre a categoria do território e as disputas de poder na obra de Mário Palmério; SOUSA, CHAVEIRO (2008) e a representação de Goiânia na obra de Brasílis Felício; FERNANDES (2013) e o pensamento geográfico em Lima Barreto; em GALENO (2004), a geografia própria de Artaud com base em Deleuze e Guattari; em LEVI (2011), sobre como o significado é construído a partir da análise da figuração de condomínios fechados em textos literários; MAHLENDORFF (2000) analisa o espaço em obras literárias latino-americanas (exceto brasileiras), tendo como foco os momentos históricos das conquistas e dos movimentos de independência; MORAES (2002) sobre o sertão literário para análise do sertão geográfico; em O'NEILL, BOYLE (2000), o espaço nas obras de Josie Boyle e Jeannette Armstrong, aqui a ideia de espaço literário é fortemente ligada à noção de contexto de produção; PIDNER, ANTONINO, SILVA (2015) e o espaço como lugar de identidade, memória e afetividade em Carlos Drummond de Andrade; a dissertação de RÉGO (2007), que analisa a influência de Alexander von Humboldt em Sousândrade, cuja ideia de modernidade e nação se baseia igualmente no pensamento romântico do séc. XIX; o interessante livro de BRÜCKNER, HSU (2007) sobre a representação geográfica na literatura do século XIX nos Estados Unidos e o senso de identidade nacional que aí também perpassa; CAVALCANTE (2011) sobre a obra de Natércia Campos e a casa como sujeito de seu livro *A casa*; FERREIRA, FARIA (2012) e a literatura como ferramenta didática para aula de geografia em séries iniciais, destaque-se aqui o foco no lugar como se projetam imagens infantis do entorno; em MARQUES (2012), sobre a leitura própria do poeta Thiago de Mello do espaço amazônico; MARANDOLA (2011) e a análise de *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto.

² O geógrafo e bacharel em Letras SUSUKI (2005) analisa a influência da cidade de Curitiba na poética de Paulo Leminski; ver a "lição de geografia" que QUAINI (2009) entende passar o livro *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino; BARCELLOS (2009), com foco na obra de Machado de Assis e suas figurações do Rio de Janeiro como resultado da percepção subjetiva; sobre a mesma cidade e autor, SILVA (2012), que para tanto se apropria do conceito de cronotopo de Bakhtin e do elemento da experiência como entende Yi-Fu Tuan, entre outros; NETA (2009) e a análise das representações das metrópoles, especificamente Nova Iorque e Londres, na literatura, como contribuição do estudo do urbano; na dissertação de ARAÚJO (2007) as ações de urbanização figuradas na obra de Jorge Amado; PIDNER, ANTONINO, SILVA (2015), já mencionados, que tomam como foco também o processo de metropolização de Belo Horizonte como inspiração para a perda de referenciais identitários vinculados ao lugar na obra de Carlos Drummond de Andrade.

O cristal e a chama, de Carlos Monteiro, usa da literatura de forma mais ampla: a expressão sentimento de mundo, de Carlos Drummond de Andrade, é viés potencialmente geográfico e conduz o passeio histórico-geográfico do autor. Essa publicação interessa-se pela conjuntura global de compreensão do Brasil e sua relação com o mundo e pelas dicotomias, ou amálgamas, que levam um cientista a não se fixar apenas nas evoluções científicas e seus aspectos descritivos. A estrutura de seu ensaio usa a metáfora musical (sonata em três partes, movimentos) e evita “qualquer caráter (científico) de *conclusão*, o que não assentaria àquilo que é *parte* de uma elucubração que se pretende seja mais ampla.”¹ A literatura é vista não sob ponto de vista de um pensamento estruturante, racional, passível de ser analisada sob moldes tradicionais da ciência. Monteiro compreende como sendo mundo “uma concepção humana” que ganha contornos pelo rol de verbos que a constitui: “*criar* (criação do mundo) passando por aqueles outros: *apresentar, descrever, representar, compreender* até *sentir*.”² O atributo deste último, o sentimento, “é o mais amplo possível, abrangendo não só o conhecimento objetivo mas incorporando aquilo que seja subjetivo, metafísico, o que implica não só na consideração da ARTE mas também numa nova visão de CIÊNCIA.”³ Ou seja, arte (literatura) está para subjetividades, o que pode implicar ciência, porém sob novas bases de fazer científico.

Junto de uma crítica aqui proposta à excessiva visão subjetivante da arte, consequentemente da literatura, vale destacar a preocupação com novas formas de fazer ciência a partir dela. A arte, seja com objetivo de analisá-la, seja com o objetivo de incluí-la em debates e trabalhos de ordem interdisciplinar sobretudo, poderia inclusive levar a considerações éticas do fazer científico⁴, como foi pontuado anteriormente com Brosseau e Bakhtin, quando da identificação também de seu potencial crítico, não só sentimentalizante (o que muitas vezes não é possível, como no turbulento romance *Trópicos*, de Robert Müller). Como Gomes, Monteiro, além disso, relaciona a ciência ao geral e a arte ao particular: “Malgrado diferenças profundas entre Ciência e Arte, é necessário considerar que enquanto a primeira

¹ Cf. MONTEIRO (2013, p. 33).

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23. A letra em caixa-alta é usada pelo próprio autor.

⁴ Nos debates atuais, exemplificamos a emergência de postura éticas nos testes em animais quando da produção de cosméticos; a indústria farmacêutica e a imposição de fármacos aos usuários independente de suas necessidades; entre muitos outros exemplos no mundo da vida.

fornece ou pretende fornecer provas concretas a todos a segunda faz despertar, em cada um sentidos.”¹

De uma tal percepção da arte procuraremos manter distância crítica, apesar da abertura que proporciona às análises geográficas. A arte, a literatura, produz sim conhecimentos, vieses, a partir de, sim, ferramentas particulares. Para Brosseau (2000), a prática geográfica renova-se no contexto pós-moderno com atenção a outros discursos. Para esse contexto, o geógrafo fornece

duas chaves interpretativas – o pós-moderno como crítica ao saber (ao menos em suas pretensões universalizantes) e como nova sensibilidade estética (freqüentemente pensada como uma hermenêutica alternativa do mundo contemporâneo).²

Ele não deixa de mencionar o papel da filosofia da linguagem³ nesse processo e pontua a função da metáfora nas novas práticas geográficas:

[...] entendida no seu sentido mais abrangente, ou seja, sua capacidade de transportar em significação,[sic] os lugares, as coisas e os objetos e estabelecer entre eles relações semânticas, até mesmo epistemológicas inéditas – a metáfora, então, foi de uma importância crucial.⁴

Mais ainda: a partir da análise do discurso observa-se o *discurso geográfico* independente da sua alocação disciplinar:

O texto, aquele dos geógrafos, e de outros julgados portadores de saberes geográficos (toda uma série de discursos para ou proto-geográficos, discursos de urbanistas ou de gestores, textos literários etc) pode assim ser passado no crivo.

Exemplo concreto seria, como expõe Brosseau, um relato de Nicholas Entrikin, *The betweenness of place*, em que a estrutura de relato “permite relacionar dinamicamente uma série heterogênea de fenômenos – sujeito, ação, lugares e espaço”⁵. Trata-se de um “retrato sociogeográfico” do bairro onde vive Entrikin, assim, narrar é ao mesmo tempo atuar, e “[a] forma narrativa autoriza esta passagem, este vaivém, do descritivo ao analítico, do anedótico ao teórico, do geral ao particular.”⁶ Com o exemplo de Brosseau, fica mais evidente a concatenação dos conceitos norteadores da presente exposição: sujeito, discurso e linguagem.

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Cf. BROSSEAU (2000, p. 324).

³ *Ibid.*, p. 326.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁶ *Id.*

Prosseguindo com a exposição também no sentido bibliográfico, na última década, observa-se a publicação de algumas coletâneas sobre o diálogo entre geografia e arte, especialmente a literatura, seja por conta de eventos científicos, seja pela constituição de grupos de pesquisa referentes ao tema.

Antes, porém, em 1981, Douglas C. D. Pocock publicou uma coletânea de artigos como resultado do encontro do Institute of British Geographers em Manchester, janeiro de 1979. O editor informa que, à exceção de uma coautora, trata-se de textos de geógrafos que ressaltam o valor imaginativo da literatura “as a rich source for exploring the nature of the man-environment relationship, for which the ‘hard’ positivistic stance is inappropriate.”¹ Ainda: em sua maioria, os textos são compilados

under the theme of experience of place, the diverse contributions fall perhaps into three main groupings according to whether emphasis is on the nature of imaginative literature as a source, insight into particular experiences, or illumination of particular places.²

O autor ainda pontua que o valor de tais publicação não se limita ao benefício somente de geógrafos, como também de pesquisadores da literatura de língua inglesa. Em tal publicação, que entre outros conta com artigo de Denis Cosgrove, evidencia-se o senso de válvula de escape quando os geógrafos deliberadamente procuravam atentar para outras dimensões da compreensão do humano em seu entorno. A diferença entre a “artistic creation”³ que caracteriza a literatura e a construção científica da geografia, que pode também ser “art or social science”⁴, novamente afasta a possibilidade de ver a literatura como um viés, ou uma voz, na grande comunidade de comunicação que reproduz, molda, dialoga, vivencia o entorno e/com seus interlocutores. A natureza do real, dentro e fora do texto literário, é objeto de ponderações de Cosgrove⁵. Pocock problematiza:

The thruth of fiction is a truth beyond mere facts. Fictive reality may transcend or contain more truth than the physical or everyday reality. And herein lies the paradox of literature. Although different in essence, and therefore a poor documentary source for material on places, people

¹ Cf. *Preface* in POCOCK (1981, s/pág).

² *Id.*

³ Cf. *ibid.*, p. 9.

⁴ *Id.*

⁵ É preciso ressaltar, no entanto, que se trata de uma publicação antiga de Cosgrove. Os desenvolvimentos posteriores de seu trabalho apontam outros caminhos. É pela diferença entre espaço e absoluto e espaço relativo (COSGROVE, 2004, p. 58) que se pode ser consequente, por exemplo, na abordagem literária em geografia.

or organisations, literature yet possesses a peculiar superiority over the reporting of the social scientist.¹

Os demais autores do volume assumiriam tal paradoxo ao reconhecer no texto literário certa pregnância local que cientistas sociais e historiadores, por exemplo, não conseguiriam. Mais uma vez, deparamo-nos com uma obra necessariamente ligada a uma abordagem mais referencial, entretanto legítima, que a partir de determinado lugar ou local geográfico (de suas autoras e seus autores) utiliza-se da literatura para desvendá-lo em outras dimensões de sua existência. Não se trata, portanto, de compreender certa espacialidade que a própria literatura pode criar. Além disso, confere à produção literária um caráter etéreo, fluido, impossível de possibilitar verdades sobre o dado humano palpável. E *verdades*, uma expressão já questionável no âmbito científico, é o que vislumbramos estar suposto em “a poor documentary source for material on places, people or organisations”.²

A coletânea de ensaios *Geografia e Literatura. Ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação* (2010), organizada por Eduardo Marandola Jr. e Lúcia Helena Batista Grato, é dividida em quatro temas: 1) “Viagens telúricas e geográficas”: destacamos as viagens de exploração e a criação de possibilidades geográficas por (escritores) europeus a partir da imaginação. A transformação literária desses anseios de exploração e criação é alegoria de uma necessidade humana inerente de criação de lugares, territórios ou paisagens. 2) “Repisando o sertão”: alia a constatação sociológica de uma região “abandonada” à miséria e desigualdade à figuração literária, que retrata essa região a partir de uma visão estética peculiar. Ao atentar para uma visão peculiar, os ensaios se diferenciam de monografias descritivas baseadas em outros parâmetros científicos mais tradicionais. 3) “Espacialidade e territorialidades”: o olhar geográfico a partir das ciências sociais e da história. A literatura ganha o contorno de retrato sociológico elucidativo. 4) “As tramas da cidade”: criação humana *per se*, a cidade é tema profícuo da literatura. A visão multifacetada que se pode ter dela é inegável, a literatura, então, é meio criativo bastante produtivo para sua figuração. Como os

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Ao máximo pode-se escolher, como em Piatti (2008), que veremos a seguir, a literatura dita realista como mais apropriada para cotejar com abordagens da geografia. No diálogo de ambas não se pode pressupor o princípio da *verdade*, mas de metodologias coerentes. Logo, não se pode atribuir de antemão à literatura uma “fonte documental pobre”.

próprios organizadores pontuam, esses ensaios não se pretendem “crítica literária”¹, têm preocupação “menos dogmática”² e mais humana no sentido de aliar a relativização dogmática às várias formas de agir e ver do ser humano.

No mesmo ano e com propósitos similares, a coletânea de artigos *Geografia, literatura e arte: reflexões*, publicada em, 2010 na Bahia³, traz uma variedade de cotejo entre diferentes cidades e suas figurações literárias. Os dois primeiros textos, no entanto, são introdutórios ao tema e de caráter mais geral. O primeiro texto, espécie de alegoria da abordagem literária como libertação dos dogmas, é quase um fluxo de consciência, e vai de encontro ao seu título: “Fazer-o-real: arte enquanto documento”. Embora esse título nos leve a crer em um retrocesso à mera instrumentalização artística, a obra como “documento” é uma ode à arte como constituição legítima do entorno humano. Eduardo Marandola Jr., em seu “Geograficidades vigentes pela literatura”, ainda que tome a tarefa de escrever sobre geografia, literatura e arte como “prazerosa”⁴, procura distinguir com mais clareza os caminhos díspares da abordagem. Ele mesmo prefere, então, ver a “manifestação artística como potência criadora de mundos”⁵. O caminho teórico-metodológico que ele segue é fenomenológico, o que, na leitura comparativa entre literatura e geografia, preocupa-se com as experiências de mundo, com as “geograficidades”⁶ criadas pelo dado subjetivo.

De maneira geral, essas coletâneas revelam consonância com o pano de fundo reflexivo e teórico (Tuan, Bakhtin, Brosseau etc) exposto anteriormente. Sobressaem-se a categoria do lugar e a relação direta da literatura com os sentidos e o humano. Mas seria esse humano uma dissociação de seu aparato cognitivo e racional? Seria a literatura a mera possibilidade de transbordamento diante do cansaço de uma ciência geográfica dura? Ou ela revelaria tão somente a relação íntima do ser humano com seu lugar? Trata-se de uma questão identitária que se

¹ Cf. GRATÃO; MARANDOLA JR. (2010, p. 13).

² *Id.*

³ Em 2004, a editora da Universidade Federal da Bahia havia publicado outra coletânea, também com coorganização de Maria Auxiliadora da Silva, chamada *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. O propósito dos capítulos é buscar no texto literário a compreensão das subjetividades urbanas, com enfoque na presença do ser humano na construção das cidades. Cf. SILVA; PINHEIRO (2004).

⁴ Cf. MARANDOLA JR. (2010, p. 21).

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Sobre a expressão cunhada por Eric Dardel falaremos mais tarde. Marandola Jr. verificou duas tendências nos trabalhos interdisciplinares que envolvem Geografia e Literatura: as materiais e imateriais. Na primeira, há ênfase nas espacialidades e territorialidades e, na segunda, nas geograficidades. (*Id.*)

sobreleva no espaço do romance? Para todas essas perguntas as afirmativas são possíveis, porém, na presente tese, o propósito é destacar a relevância do meio literário para a constituição de análise geográfica, sim, como proposta de conhecimento geral, para além do pertencimento cultural ao qual o texto literário pode atrelar-se. Aí revela-se conhecimento também de caráter universal a partir de bases filosóficas comuns à área geográfica e à literatura.

O diálogo entre literatura e geografia dá-se igualmente na produção cartográfica atrelada ao âmbito literário. Márcia Siqueira de Carvalho (2006) expõe brevemente o elo existente, desde a Antiguidade, entre mapa e literatura.¹ Exemplo disso é o Escudo de Aquiles “servir de base e modelo para responder como eram os limites do mundo”² entre os gregos. Os modelos espaciais depreendidos da literatura eram base para compreensão do mundo, ao mesmo tempo que forma de dar vazão às várias cosmogonias. Não se pode dizer que esses modelos cartográficos primordiais fossem subjetivos apenas por provirem da “imaginação” ou da literatura transmitida oralmente (como no começo a *Odisseia* e *Ilíada*, de Homero), eles faziam parte de uma visão de mundo compartilhada e de posturas filosóficas vigentes.³

Mas vamos nos ater, aqui, a trabalhos recente de proposições efetivas de *cartas literárias*, por assim dizer. Identificamos como um dos primeiros intentos neste sentido a publicação ocorrida em 1997 de Franco Moretti, *Atlas do romance europeu 1800-1900* [trad.bras. de 2003]⁴. Nela, o objetivo é “[t]ornar explícita a ligação entre geografia e literatura, portanto - mapeá-la: porque um mapa é exatamente isso, uma

¹ Cf. CARVALHO (2006, p. 75-79).

² *Ibid.*, p. 75.

³ A autora cita, neste momento, o esquema aristotélico como utilizado por Dante, em sua *Divina Comédia*.

⁴ Em MORETTI (2003, p. 17), há uma apresentação de alguns intentos semelhantes e esparsos. Nesta ocasião, vale destacar também trabalhos que não apontam necessariamente discussões metodológicas de fôlego, mas apresentam um produto possível do encontro entre imagem e palavra no apelo geográfico, como os atlas literários do IBGE (vol. I de 2006 e vol. II de 2009), cujo objetivo é representar a geografia e percepção espacial em grandes obras literárias brasileiras, aí as regiões não são pensadas em limites político-administrativos. Ver também NELL; HENDEL (2012), cujo foco é a ilustração; a publicação foi concebida da seguinte maneira: seus capítulos compõe-se de apenas um nome representativo, tais como “Atlantis”, “Eldorado”, “Insel der Flasche” [Ilha da garrafa], “Olymp” etc, cada um traz uma localização geográfica como foco e um autor, filme ou outra manifestação (ou ambos) representativos; o texto explica o contexto das obras e cada um tem algum tipo de ilustração, seja um mapa, diagrama ou mesmo uma arte visual que conferem visualidade ao que foi escrito e, ao mesmo tempo, trazem informação nova ou estruturada. Uma proposta que coloca em foco a visualização cartográfica de obras importantes da literatura universal pode ser vista em BRADBURY (1996).

ligação que se torna visível”¹. Assim, Moretti chama atenção para a evidência de que os dois meios não são necessariamente dissociáveis. Os mapas em Moretti (2003) são “ferramentas analíticas: que dissecam o texto de uma maneira incomum, trazendo à luz relações que de outro modo ficariam ocultas.”² Ao que o autor enfatiza não ser o seu propósito situar o fenômeno literário em seu espaço específico [geográfico], isso seria só o começo do trabalho.

É o foco da produção de seus mapas literários partir do questionamento sobre qual o significado do espaço geográfico escolhido pelos escritores de romances europeus do século XIX. Seu levantamento desses romances aponta a transposição do espaço rural para o espaço urbano. A culminância nos assim chamados romances de formação [*Bildungsromane*] apresenta o espaço urbano como mais complexo e cheio de possibilidades de transformação individual da personagem central que transpassa um romance desse estilo. Junte-se a isso a “realidade geopolítica do Estado-nação”³ como contexto histórico e político mais relevante para a produção literária de seu interesse; o que bem caracterizaria tal contexto é a coerção geográfica, e sua abordagem, uma “fenomenologia da fronteira”⁴. Para tornar a ideia mais clara: na figuração espacial literária “a retórica depende do espaço”⁵, não só a linguagem literária cria espacialidades. Moretti chama esse processo de *continuum* espaço-tropo; ressalta, por outro lado, que a metáfora é propícia à compreensão da fronteira, porque é usada quando o espaço é novo e desconhecido⁶. Daí residiria também a função do picaresco que é conceber a nação moderna, no sentido de que ela vai deixando de ser um espaço estranho.

Prosseguirei com os aspectos literários que fundamentam a produção de seus mapas, porque eles revelam argumentos relevantes para o tema desta tese, como a presença dos gêneros supracionais (exemplo da *robinsonade*, mencionado em *Tróp(ic)os*) que, aliados à presença das cidades em suas figurações espaciais, destacam o dado universal, em que este propicia à leitora e ao leitor de uma outra cidade compreender seu próprio contexto. Outro aspecto digno de nota é que, no levantamento que Moretti fez do *The Lady's Magazine 1798-1802*, “romances são situados quase inteiramente na Europa (Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália,

¹ Cf. MORETTI (2003, p. 13).

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ Base para esse argumento é *The Rule of Metaphor*, de Paul Ricoeur.

Hungria)” e “os contos e ‘casos’ são frequentemente localizados no Oriente Médio, Índia, China e nas Américas”¹; nos *romances coloniais*, não interessava aos autores o que já havia se desenvolvido no interior das colônias, elas eram extensão do pensamento e expectativa europeus. Levando em conta tais aspectos, percebe-se que germanidade (como dado europeu ou eurocêntrico), presença oriental (personagens por vezes obscuras e desencadeadoras de transformações em europeus) e contexto colonial (de figuração e produção) são marcas importantes da obra literária e jornalística de Robert Müller. Sua abordagem de vanguarda, contudo, confere outro sentido a elas; desconstrói até mesmo a literatura dita exótica (de marcas possivelmente idênticas) à qual quer se contrapor.

Por fim, Moretti aborda questões mercadológicas como complementares à compreensão da importância do cenário europeu do século XIX, em especial da Grã-Bretanha e da França; enfatiza que são questões próprias de uma geografia cultural.² O autor consulta estudos bibliográficos sobre a expansão das traduções e da presença da literatura estrangeira nos diversos países (periféricos) da Europa ou não, e quais os mecanismos que determinam isso, como o tamanho das bibliotecas, o grau de provincianismo (e a consequente presença maior de romances) e o sucesso dos romances.

São esses os aspectos que conformam o modelo encontrado por Moretti para os seus mapas. O autor constata no período histórico de seu *corpus* que “um novo espaço que faz surgir uma nova forma - que faz surgir um novo espaço.” Para ele aí reside uma “geografia literária.”³

Para exemplificar a produção cartográfica propriamente, tem-se o exemplo da carta “‘Poemas de propriedade’ 1650-1850”, em que os pontos indicam o “número de poemas por condado” que “celebram uma propriedade no campo”: o resultado é que o sul da Inglaterra (o autor destaca aí a obra de Jane Austen) sobrepõe a assim chamada “periferia celta”⁴. Outro exemplo, agora voltado especificamente para Austen, é a apresentação visual de seus romances no que concerne às “complicações narrativas” (“paixões, escândalos, calúnias”).⁵ Ao contrário do ambiente rural mais celebrado, tais complicações ocorrem mais em Londres e na

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Cf. subcapítulo “Interlúdio teórico: VI. Mercados e formas” em *ibid.*, p. 202-205.

³ *Ibid.*, p. 208.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

direção do mar. A conclusão de Moretti é que as figurações literárias de Austen no cômputo geral de sua obra apresentam a dualidade geográfica do idílio rural e da decadência urbana. A cartografia literária de Moretti quer-se uma apresentação mais enfática (visual) do que já se constatou antes no próprio texto.

No âmbito midiático, novas plataformas virtuais vêm contribuindo para uma produção literária que nasce em sua relação intrínseca com a cartografia. Esse é o foco da tese de Annika Richterich publicada na forma de livro em 2014.¹ Em sua pesquisa, a autora mostra que o dado da recepção é relevante, pois a confrontação do público leitor com o uso de novas mídias para leitura literária revela ainda certo dado de estranhamento, para o qual contribuem o apelo visual e uso de mapas em seus contextos não usuais: “[...] na confrontação com o desconhecido revelaram-se também os efeitos do habitual.”²

A menção rápida à pesquisa de Richterich (ainda que de grande relevância para o tema geral) cede lugar a outra pesquisa de fôlego, porém de maiores pressupostos teóricos para a área das humanidades, a saber de Barbara Piatti. Em 2008, essa pesquisadora publicou sua tese em livro com o título de *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* [A geografia da literatura. Cenários, espaços do enredo e fantasias espaciais]. Logo o livro ganhou sua segunda edição em 2009 e desdobramentos do projeto com o site <http://www.literaturatlas.eu/?lang=de>, também com versão em inglês. A proposta metodológica da autora inicia-se com questões fundamentais da natureza do espaço em sua relação com a literatura para chegar à feitura de mapas literários, ou seja, a um produto científico para além do âmbito ensaístico e teórico.

A primeira pergunta que inicia seu trabalho: “Onde se passa uma obra literária?”³ compreende-se, segundo a autora, como instauradora de uma geografia da literatura. É mais fácil, no entanto, demorar-se nos desdobramentos das perguntas que encontrar sua resposta. De qualquer forma, ela teria de levar em conta tanto os espaços puramente imaginados, quanto os mais próximos do referencial geográfico *realista*. Note-se que o intento proposto por Piatti nos levaria a

¹ A autora diferencia a terminologia *literatura topográfica* de *ficções geomidiáticas* presentes no próprio título, por tratar-se justamente de uma literatura que já nasce na relação com os mapas. Parte do trabalho empírico de RICHTERICH (2014) dá-se com as seguintes produções virtuais: www.senghorontherocks.net, www.wetellstories.co.uk, www.faz.net/romanatlas e www.landvermesser.tv/alt. São produções realizadas graças ao serviço de *maps mashup* do Google.

² Cf. “[...] in der Konfrontation mit dem...” em RICHTERICH (2014, p. 13).

³ “Wo spielt ein literarisches Werk?” Cf. PIATTI (2008, p. 15)

espaços argumentativos dos quais é cada vez mais difícil sair. A autora prossegue com outra pergunta sobre o motivo que leva escritores a escolher determinados cenários de pendor mais realista ou não. O problema, é evidente, tem natureza dupla: geográfica e literária. A depender da metodologia, a condução de uma reflexão sobre a geografia da literatura¹ pode guiar-se pela história da literatura, em que o aspecto geográfico é tão somente temático. Independente dos graus de aprofundamento em tal pesquisa disciplinar, porém diante da “institucionalização progressiva da área de pesquisa”², a autora chama atenção para o fato de que houve uma “popularização de conceitos da geografia da literatura.”³ Na base do problema categorial (espaço) está, em última instância, o problema da contraposição ficção e realidade. Piatti não adentra em tal seara a ponto de perder-se em elucubrações de natureza filosófica, parece, isso sim, operar com a insolubilidade do problema sobretudo com um argumento retirado de outra autora: “Não remover a fronteira entre ficção e realidade, o mundo narrado ou vivido de fato, mas torná-la permeável é uma função que os lugares, as cidades [...] cumprem na literatura.”⁴

Dessa dicotomia, vale destacar o conjunto de terminologias compilado pela autora:

literarische Landschaft	paisagem literária
Literaturlandschaft	idem
literarisierte Landschaft	paisagem literarizada
fiktionalisierte Landschaft	paisagem ficcionalizada
literarischer Raum	espaço literário
Räume der Fiktion	espaços da ficção
literarische Topographie	topografia literária
Topographien der Fiktion	topografias da ficção
imaginäre Orte	lugares imaginários
erzählte Regionen	regiões narradas

¹ Em outro momento, e de forma indiscriminada, a autora usa “Literaturgeographie”, geografia literária, em vez de “Geografie der Literatur”, geografia da literatura (*ibid.*, p. 17).

² *Id.*

³ *Cf.*, inclusive nota a esse respeito com uma série de referências, *ibid.*, p. 18. A centralidade do espaço em textos sobre literatura ganha propulsão nos anos 1990, segundo Piatti. Referências a isso provêm de Sigrid Weigel (2002) e sua menção ao “topographical turn” (PIATTI, 2008, p. 24).

⁴ LÜHE, Irmela von der. Fontanes Berlin. In: FRICK, Werner (Org.). **Orte der Literatur**. Göttingen: Wallstein, 2002, p. 189-206 *apud* PIATTI, 2008, p. 19.

Erzählräume	espaços narrativos
Handlungsräume	espaços do enredo
Schauplätze	cenários
Figurenraum	espaço das personagens
Erzählerraum	espaço do narrador
Stadttext	texto-cidade
Textstadt	cidade-texto
Hyperraum der Literatur	hiperespaço da literatura

É possível depreender que tais terminologias relacionam-se tanto a noções empíricas, como analisa Piatti a partir de paisagem literarizada, quanto exclusivamente narratológicas, como cenários (literários). Na proposta metodológica da autora, tem-se a distinção entre a “realidade espacial” (*Georaum*, espaço geográfico) dos “espaços literarizados”, entre referências extraliterárias, como uma cidade específica, por exemplo, e seu processo literarizante, como uma cidade específica dentro de um determinado romance: “[...] a atividade poética [*Dichtung*] constitui seus próprios espaços, a esfera da ficção é ontologicamente incompatível com o que de forma geral designamos como realidade”¹.

Este é um problema fundamental que permeia todo estudo que dialoga literatura e geografia. De Piatti depreendemos que a relação ficção e realidade não pode ser vista de forma ingênua, porém o aprofundamento pode dar-se *ad infinitum*, por isso ela defende muito mais uma troca possível entre as esferas que a suposição de inexistência de uma e outra. Mesmo diante de um escritor como Robert Müller, que leva às últimas consequências a figuração da fronteira borrada entre sonho e realidade, e com isso coloca leitoras e leitores diante de outras perspetivações do mundo da vida, a tensão entre ficção e uma possível realidade exterior a ela permanece no nível discursivo, a exemplo de certo tom científico com referências comprováveis do etnólogo Koch-Grünberg; descrições geográficas que levam a crer tratar-se da região do Monte Roraima, entre outros.

Piatti aproxima-se cada vez mais de seu objetivo: cartografar a literatura. Ela menciona desde Carl Sauer até Karl Schlögel como autores que demonstraram a necessidade de se colocar em mapas tudo que tem a ver com a percepção humana.

¹ Cf. “Dichtung konstituiert...” (PIATTI, 2008, p. 25).

Por que não a literatura? E como fazê-lo? Com a discussão sobre ficção e realidade, já não se pode simplesmente submeter a figuração literária à mera fidelidade de descrições geográficas feitas a partir do aparato metodológico e científico da geografia. Então a autora nos apresenta intentos de cartografar literatura desde a Idade Média. Trata-se naturalmente de toda uma tradição europeia que vai desde um frontispício da primeira edição de *Utopia*, de Thomas Morus, como tentativa de conferir visualidade a esta utopia; passando pelos esboços de J. R. R. Tolkien para *O senhor dos anéis* (1954) que acabaram por ganhar versão definitiva com o filho do escritor; também os esboços de escritores como Theodor Fontane, Emile Zola e Thomas Mann que revelam o uso do esquema espacial como fundante do enredo, até a proposta de mapas literários de Franco Moretti.¹

Das primeiras considerações sobre a natureza do diálogo entre geografia e literatura feitas por Piatti que expusemos acima, bem como do passeio histórico mencionado, a autora retira algumas conclusões importantes sobre cartografar literatura: 1) o processo vai além de querer tornar visível a estória, trata-se de complementações de enredo ou da construção do caráter das personagens, ou de formas de conduzir a leitura e a interpretação, além do intento analítico dos estudiosos da literatura; 2) o território que se pode pressupor do mapa literário não se dá por um processo mimético, senão que ele mesmo gera um novo território;² 3) com os resultados dos mapeamentos de Franco Moretti: o elemento ausente que tanto caracteriza o texto literário, ou seja, as complementações feitas pela leitura individual, pressuposições de caráter das personagens, dados de tempo e cenário etc, mantém-se também nos mapas. Com tais conclusões, fica patente que a produção de mapas também fica passível do trabalho analítico e hermenêutico.³ Mas quais seriam os procedimentos de caráter metodológico de seu intento? Piatti designa três procedimentos possíveis para a base de uma cartografia literária: 1) a decisão entre um “único texto” ou um “complexo de obras”⁴ que trariam como base a

¹ *Ibid.*, p. 35-51.

² Neste ponto, a autora pergunta-se: “De que tipo são os mapas que a geografia da literatura necessita *enquanto ciência*?” [Welcher Art sind dann...] (*ibid.*, p. 50) Uma questão metodológica importante que, segundo a autora, e referindo-se a Schlögel, não se responde com a “representação da realidade”, nem com os “discursos” sobre ela. E ainda sem adentrar de fato os meandros de uma tal metodologia, para ela, o mapa literário de qualquer forma é parte integrante da obra literária, trata-se de um “valor adicional ao conhecimento” [Mehrwert an Erkenntnis] (*ibid.*, p. 51).

³ Também Andrea Sick (2001), em tese de doutorado na área de filosofia, propõe a abordagem ao mapa como forma de produção de conhecimento, e não apenas para orientação.

⁴ PIATTI, 2008, p 53.

relação entre ficção e realidade referencial¹; 2) ter como foco uma região, ou seja, suas diferentes figurações em diferentes autores e épocas, um procedimento que naturalmente se confronta com outras questões, como o escopo excessivamente grande (o que levaria a diversas decisões metodológicas) e o risco de se incorrer no mero estudo comparativo; 3) ela chama de “espaço amplo” [*Großraum*], seria o trabalho intensivo com fontes secundárias que já teriam construído como que imagens literárias, a exemplo da “aura de morbidez decadente”² de Davos (Suíça) a partir de Thomas Mann, em *A montanha mágica*.

Objetivo específico de Piatti é a produção de mapas literários a partir da escolha do espaço suíço. A justificativa é que a posição geográfica do país, especificamente do Lago dos Quatro Cantões [*Vierwaldstättersee*] e Gotthard, permitiu uma série de vivências históricas, como a passagem de fugitivos de guerra e imigrantes (entre outros os perseguidos da Hungria, 1956; os huguenotes ou durante as duas grandes guerras), o que, juntamente com o pendor da própria paisagem suíça, serviu de cenário para uma intensa produção literária, sobretudo no século XIX e começo do XX. A partir do argumento de Ungern-Sternberg, seus mapas, para os quais Piatti contou com o apoio de cientistas do Instituto de Cartografia da ETH, em Zurique, têm como objetivo:

ser uma ‘geografia literária’ em lugar de uma ‘ciência geográfica da literatura’, o que pode significar: uma geografia que esteja comprometida com as leis específicas e próprias de textos ficcionais, e não simplesmente uma geografia que os atrele à realidade. Pois com isto que se menciona por último, o ganho não seria tão grande.³

Para encerrarmos a apresentação da importante publicação de Piatti, iremos descrever três mapas entre 17 que acompanham o livro. A pesquisadora se utiliza das terminologias ficcionalização endógena e exógena emprestadas de Moritz Csaky, em que a primeira relaciona-se a escritores nativos da região suíça usada como cenário de suas obras literárias e o segundo a escritores estrangeiros que a usam. Os mapas de maneira geral apresentam a figuração geográfica do mapa físico da região com indicações em violeta para localizações exatas dos cenários

¹ A autora traz questões como: qual seria o nível de imaginação diante de uma dada referência extratextual? Quais seriam as modificações realizadas por escritoras ou escritores com relação a ela? Entre outras. (*Id.*)

² *Ibid.*, p. 58.

³ Cf. “[...] eine ‘literarische Geographie’ anstelle...” (*ibid.*, p. 63).

(como a cidade de Lucerna) e laranja para localizações aproximadas. Foco do mapa 9 é a localização de produções exógenas entre 1800 e 2004; do 11 produções de mesma natureza, porém entre 1915 e 2004. A primazia de localizações exatas no primeiro período deve-se à presença de viajantes, gêneros usuais são os relatos de viagem, crônicas entre outros. O mapa 11 apresenta um processo maior de transformação metaliterária desse espaço, segundo a autora, as localizações imprecisas revelam literatura de cunho menos realista. O mapa 17 refere-se aos caminhos percorridos por personagens. Problemas em tal intento, segundo a autora, começam pela falta de exatidão da localização.

O Lago dos Quatro Cantões [*Vierwaldstättersee*] e a região de Gotthard, serpenteados, sulcados e de forte estrutura, enquanto paisagens ficcionalizadas, são uma paisagem dos caminhos *explícitos, presentificados*. Quase todo texto contém uma ou várias descrições detalhadas de caminho. Justamente nas montanhas, onde tudo se constitui de vincos estreitos e se erige de forma íngreme, os caminhos entre as paredes rochosas tornam-se o espaço definidor – o lugar onde ocorre a ação. “Encontros acontecem no romance em geral ao longo do caminho”, escreve Bakhtin.¹

Do intento ambicioso de Piatti fica-nos o valor da visualização da literatura. Além disso, tem-se a impressão de que o trabalho cartográfico, ou seja, visual, retroalimentou novos lampejos e compreensões sobre as obras literárias em foco; sobretudo nova compreensão, histórica e espacial, das regiões trabalhadas.

Chamou-nos atenção como Piatti sistematiza a sub-área da geografia da literatura, inclusive assumindo de saída essa terminologia. Desde que é central para a presente tese a espacialidade peculiar presente em *Tróp(ic)os*, trata-se de uma geografia mülleriana, mas também de uma *literatura* geográfica, que deve ser compreendida a partir das espacialidades que a conformam.

Com o estado da arte do diálogo entre geografia e literatura procurou-se aí localizar a tese dentro de uma cena mais ampla de pesquisas, pesquisadoras e pesquisadores que se ocupam desse diálogo, motivados ou não por projetos de grande fôlego (como é o caso de Piatti), a partir de geógrafos, mas também de estudiosos e críticos da literatura e de obras literárias. Nossa compilação não se propôs exaustiva, nem consequente metodologicamente, senão enquanto reunião de publicações que nos fornecem um escopo suficiente para localizar temas, abordagens, terminologias e ideais.

¹ Cf. “Die verwinkelte, zerfurchte, stark strukturierte Vierwaldstättersee...” em *ibid.*, p. 238.

Diante deste cenário, defendemos a importância da linguagem e do discurso, ou seja, do uso particular das possibilidades linguísticas pelo narrador e escritor e a assunção da literatura como voz relevante dentro de um debate mais amplo da comunidade de comunicação; a relevância do sujeito em forma de personagens concretas e fontes históricas e ferramentas narrativas como base de sua constituição. Por fim, trabalhos como os de Moretti e Piatti apresentam um produto cartográfico final; para propostas que não o apresentam, fica como ganho metodológico o fato de a análise espacial propor não só uma abordagem literária, como um conhecimento particular do conjunto de uma realidade dada e sua figuração.

O escritor austríaco Robert Müller viveu em um período de intensas transformações sociais e culturais, em uma cidade caracterizada pela troca e produção intelectuais ímpares na história da literatura; depois em um curto período em um país que se perfilava cada vez mais como potência diante do continente europeu a esfrangalhar-se diante de suas tensões políticas e econômicas, especialmente com a presença e a perda das colônias: nos Estados Unidos. Suas centenas de textos jornalísticos e ensaísticos, embora não sejam objeto de atenção demorada da presente tese, revelam um diálogo temático explícito com sua produção literária (como veremos depois). Robert Müller caracteriza-se como um escritor dos extremos, de opiniões contraditórias, o que revela um contínuo reinventar-se e questionar-se tanto em sua forma literária, quanto na visão de mundo configurada por ela. São motivos o suficiente para defender uma espacialidade a conformar-se intertextualmente, além do próprio trabalho interpretativo de seus textos literários que a trazem à tona. Curiosa é a querela dentro de sua recepção crítica se o escritor esteve ou não entre 1909 e 1910 nos Estados Unidos, ou na América Central, ou até mesmo em um hospital psiquiátrico. Com a própria encenação biográfica, Robert Müller não só coloca em questão o referencial de sua produção, como também a relevância exclusiva do dado *real*, melhor, *material*: objeto ou questão frequente da produção exposta neste sub-capítulo.

3.4 A QUESTÃO DA PESQUISA

Compreende-se aqui a proposta de uma poética do movimento, a partir da análise de um determinado *corpus* literário atrelado a contextos modernos e globais, enquanto forma apropriada de aproximar-se de textos de formas mais inovadoras. Ottmar Ette aborda certa produção da literatura latino-americana, buscando um princípio formador da cultura desse continente nas produções de mapas medievais que figuravam movimentos de leste a oeste, como a encenar, com imaginação, mas também com importantes intuições vindas de observação da história e do espaço, o que culminou na descoberta da América pelos europeus. Em *Tróp(ic)os*, um romance europeu, menciona-se esse movimento, não como proposta da compreensão dos trópicos propriamente, com suas histórias e elementos identificadores de sua cultura, mas base para um movimento simbólico no âmbito estético e cognitivo.

A visão *a priori* de abordagem crítica ao texto literário que baseia esta tese vê o texto literário dentro de sua dinâmica discursiva, ou seja, enquanto meio que diz algo sobre o mundo vivido e participa, interlocutivamente¹, dele. O romance de Robert Müller insere, em sua narrativa, enunciados pretensamente da etnografia (Theodor Koch-Grünberg), dos relatos de viagem, da literatura de aventuras (*robinsonade*), da literatura exótica; menciona uma desvinculação da personagem da geografia, do mapa, por encontrar-se em algum lugar ainda não descoberto ou descrito; menciona personalidades contemporâneas de seu escritor, tais como Kokoschka, Peter Altenberg, Henrik Ibsen, entre outros; figura a relação de europeus e um norte-americano com os indígenas como reflexo do pano de fundo do período colonial em decadência, bem como a tentativa de construção mal-fadada de uma *Freelandkolonie*. Tudo isso cria laços com o mundo referencial histórico-geográfico, com o qual o texto propõe um debate, ao mesmo tempo que apresenta sua visão própria desse mundo.

Em um panorama apresentado sobre produções acadêmico-científicas relacionadas ao diálogo entre geografia e literatura, evidenciou-se, além de Bakhtin e sua noção de linguagem e sujeito, a categoria de lugar, especialmente a partir de

¹ De modo elementar, discurso, em português, tem as seguintes acepções: pela *linguística*, “conjunto de enunciados ou mensagens; substância propriamente lingüística da fala”; pela filosofia 1, “expressão verbal do pensamento”; pela filosofia 2, “modo de conhecimento que chega a seu objeto de maneira mediata, e não intuitivamente (=pensamento discursivo).” (RUSS, 1994, p. 72) Em maiores desenvolvimentos da filosofia, especialmente tendo em vista a acepção alemã de *Diskurs*, o significado se complexifica (como vimos anteriormente com Apel, em SOETHE; PEREZ, 2007) e leva em consideração as dinâmicas de interlocução, no sentido de que enunciados se propõem a produzir respostas, debates, e não apenas exposição enrijecida de ideias (ou dogmas).

Tuan, como bastante produtiva. Com ela, atrelam-se a experiência e a identidade. Em *Tróp(ic)os*, não há a figuração de algum lugar constituído por um sujeito intimamente ligado a ele, que o experencia de forma a se construir aí uma possível identidade. A própria identificação exata do cenário conforme o mundo referencial já se mostra intento mal-fadado. Orientar-se por uma categoria da ciência geográfica *a priori* é atrelar-se, conseqüentemente, a determinadas metodologias e *modus operandi* de descrição científica que, de saída, não condizem com a proposta do texto. Sendo assim, não se pode delimitar uma paisagem ou identificar uma região, nem apresentar um determinado território com suas dinâmicas próprias de poder, inclusão ou exclusão, no sentido de que não se pode apresentar descrições e análises conclusivas de modo a formar uma moldura consistente sustentada por tais categorias. Não se exclui, porém, uma possível identificação de categorias, elas devem surgir delineadas pela forma específica do texto literário. Como entendemos ser uma obra literária um conjunto de enunciados, o que a aproxima mais de uma noção de sujeito que de objeto, até então procuramos extrair do próprio romance elementos que fizeram chegar não exatamente a uma proposta de categoria, senão à proposição do que chamaremos, aqui, de *espaço mítico*.

Naturalmente que, na história da ciência geográfica, o conceito de espaço sofreu inúmeras transformações, em que é aliado ou não à experiência; é analisado segundo parâmetros quantitativos ou qualitativos; emoldura-se, ou não, segundo a delimitação em outras categorias, tais como paisagem, região, lugar ou território.¹ Optou-se por espaço mítico, porque, no romance de Müller, trata-se de um ambiente genérico, sem delimitações fixas de fronteiras e configurador do caos.

O caos contrapõe-se ao mundo ordenado pela ação humana ou por sua racionalização. *Grosso modo*, é o que também a ciência geográfica, desde sua constituição enquanto tal, procura fazer: criar grades para ordenamento do mundo vivido de forma a compreendê-lo ou apreendê-lo. O romance austríaco ora em foco realiza o caminho contrário: do cosmos ordenado para o caos. E como ele faz isso? Utilizando-se de outros discursos, especialmente de caráter científico e filosófico, bem como de alguns elementos referenciais, para estilhaçá-los. Também a trajetória das personagens, seu mergulho na floresta e conseqüente animalização, figura uma

¹ Cf. CASTRO et al. (2007, p. 16), bem como todo o seu capítulo referente à noção específica de espaço.

espécie de retorno ao caos, ao mundo pré-científico, de um eu não mais distanciado e ordenador do mundo, mas mergulhado nele, imiuscuído e diluído nele.

Estilhaçar o dado referencial da realidade presumida e voltar ao caos não ocorre sem o uso desse próprio dado. Especificamente a forma do relato de viagem, do romance de formação (transformação de uma personagem ao longo de uma dada trajetória formativa¹), do romance de aventura, a etnografia, a questão colonial (já mencionados há pouco, além das alusões aos assim chamados *Völkerschauen*, os zoos humanos), geometria (doutrina das dimensões), linguagem pretensamente científica que isso implica e que se coaduna com a forte presença do elemento geográfico (menção direta à disciplina e a dimensão propriamente espacial que se sobressai no texto): são ductos referenciais e discursivos usados pela narrativa como gesto performático a sobrelevar a impossibilidade de o romance deixar-se domesticar por uma eventual tentativa de ordenamento de seu conteúdo e de sua forma.

Retornar ao caos implica em algumas dicotomias que convivem no romance: sujeito histórico vs. sujeito animalizado; cidade vs. floresta; ciência vs. mitologia; dominar vs. ser dominado (colonialismo); presença do eu vs. aniquilação da subjetividade. Mas como é possível alcançar o caos se isso implicaria na completa destruição da linguagem, do sujeito que percebe e pensa? O próprio romance traz a solução para esse problema: o princípio da roda d'água [*Wasserrad*] ou do paradoxo. Tudo que ocorre em determinada dimensão, tem seu contrário em outra.

Assim, configura-se a questão central desta tese, e levando em conta especificamente o diálogo disciplinar aqui proposto: em que medida o romance se autoencena como performance de resistência à abordagem geográfica (ou a uma ordenação do cosmos segundo princípios metodológicos conhecidos de antemão), incitando a análise geográfica a se confrontar com o caos e o espaço mítico supostamente presente inclusive em ambientes já domesticados.

Emular um ambiente de caos significa também retornar a princípios básicos que se encontram na relação primeva do ser humano com o entorno, quando o primeiro aos poucos iniciava um processo que Ernst Cassirer denomina de objetivação, um processo de distancimento do ser humano ao desvencilhar-se do mero ato responsivo para com o meio. A esse espaço ainda rudimentar do ser

¹ Para o conceito de romance de formação [*Bildungsroman*], ver NETO (2005).

humano denominamos mítico, no romance ocorre uma tentativa de desobjetivação, mergulho radical do eu no entorno. Esse processo caracteriza a geografia própria do romance que, a seguir, será explicitada.

4 O MITO E A LINGUAGEM EM *TRÓP(IC)OS*, DE ROBERT MÜLLER

Se contextualizarmos o romance *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, no que se refere à sua vinculação vanguardista, tem-se o seguinte: 1) o romance normalmente é tido como expressionista;¹ como texto de vanguarda, de maneira geral, coloca em questão tradições literárias (e seu apelo realista e figuração de ambientes alheios aos europeus como bastante exóticos) e propõe nova forma de tratamento das ideias (como com a doutrina das dimensões); 2) o romance discute implicitamente a tradição de viajantes (especialmente etnógrafos) por terras não exploradas, a fim de defender a relativização provocada pela escrita e pelo olhar (o que descreviam não podia ser tomado como verdade absoluta), o que, por sua vez, relativiza o trabalho desses viajantes; 3) o romance figura o ideário primitivista da época e o gosto pelo exótico a partir de propostas críticas formais; 4) o romance defende o exotismo como algo a ser buscado na própria cultura europeia e como ligado ao sonho e ao inconsciente, a frase final do romance é bastante explicativa neste sentido: “Os trópicos sou eu!”

Com tudo isso, evidencia-se que novas propostas formais da literatura também se dão pela visão crítica de determinados fatos ou ideias, ou seja, a partir de certos dados do mundo referencial. A seguir, iremos analisar como isso ocorre no romance de Müller com certos referenciais de sua época, de modo a constituir o elemento primitivo como conformador do que o narrador-personagem Brandlberger (mas também Slim) denominou doutrina das dimensões [*Dimensionslehre*].

Tal doutrina eleva o papel da linguagem (especificamente a língua escrita literária), com seus mecanismos metafóricos, na conformação do espaço. Além disso, linguagem e elemento primitivo explicam o “mito da viagem” ou a dimensão mítica do espaço, no sentido de que nela a forma literária busca sua matéria criativa.

Este capítulo é dividido em dois tópicos: o primeiro trata do universo referencial que configura o elemento primitivo no romance *Tróp(ic)os*, de Robert

¹ O livro de Armin Arnold, *Prosa des Expressionismus*, realiza um levantamento das principais antologias que tentaram delimitar quais autores fazem parte da “escola”. Não há um exato consenso, porém, embora Robert Müller quase não apareça nestas antologias, são nelas que ele aparece. Em *Tróp(ic)os*, também a influência do manifesto futurista de Marinetti como marca dos textos expressionistas (ARNOLD, 1972, p. 14) aparece sobretudo quando o narrador apregoa o ritmo da máquina, a repetição e a rapidez como formas estéticas apropriadas para o novo tipo humano moderno. Além disso, ver na apresentação do escritor a citação de Günter Helmes.

Müller; o segundo expõe uma análise da doutrina das dimensões segundo a relação entre mito e linguagem: o espaço mítico de *Tróp(ic)os* configura sua geografia.

4.1 O ELEMENTO PRIMITIVO: ZOOS HUMANOS, COLONIALISMO, CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS, EXOTISMO E ETNOGRAFIA

A condição primitiva presente no romance *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, figura-se por vias diversas: pelo orientalismo; contato com indígenas da Amazônia; referências diretas e indiretas à etnografia; pela questão colonial e territorial alemã e por referências indiretas à arte expressionista que bebia da assim chamada *art nègre* para seus estilos europeus inovadores. A viagem das personagens representa a viagem em direção a essa condição, donde o *mito da viagem*, e não a alusão a uma viagem de fato. A narrativa apodera-se de certos referenciais para dotar o elemento primitivo de noções criativas. Nossa tese é a de que tais noções conformam o que se configura, no romance, o *espaço mítico*.

Na apresentação crítica de *Tróp(ic)os*, mencionamos o fato de a ausência de humor caracterizar a “grandeza do Sul”¹, de os filosofemas orientais orientarem-se por arabescos e símbolos. Essa declaração é condizente com a ação narrativa, em que as personagens adentram a floresta densa, primeiro pelos rios tortuosos, depois pelo caminho da mata, como a contornar caminhos de fato arabescados. Além disso, quanto mais ocorre a imersão, mais o narrador constata a “indiferença de [sua] pessoa”, de “todo eu, todo espírito”². Mais tarde veremos a relação da ausência da psicologia do eu e a possibilidade da linguagem. Por ora, vale salientar o elemento de primitividade que permeia essa afirmação, em que linguagem e sujeito sofrem transformações importantes (pois neles age o espírito). Neste sentido, havíamos mencionado também o velho indiano que vê com mil olhos, porque todo o corpo é imerso na percepção do entorno; não há, portanto, o distanciamento racional subjetivo que faz o entorno e seus elementos objeto do sujeito. Isso ganhará mais aprofundamento com a filosofia de Ernst Cassirer.

Quando a expedição se encontra em uma parada antes de chegar à aldeia dos Dumara, o narrador, que está na vez da vigília (alguém deve manter-se

¹ Cf. “Größe des Südens” em *Tróp(ic)os*, p. 28.

² Cf. “Gleichgültigkeit meiner Person”, “jedes Ich, jeder Geist” (*ibid.*), p. 29.

acordado por causa dos perigos da floresta), observa e escuta os sons peculiares da floresta primeva. Escuta um “murmúrio” que

se eleva. Um tórax grande respira, um ronco espaçoso se estende, indefinido, na febre azul do espaço sideral. Pan está deitado de barriga para cima, toma fôlego e sonha intensamente. Quem é esse Pan?¹

O deus grego guardião é uma referência que alia mitologia antiga ao elemento primitivo do romance. A estratégia era comum na literatura vienense do final e começo do século. Wimmer (2013) a relaciona com o símbolo das fontes de compreensão da história. O criticismo histórico da academia, que se dividia em compreender a história ora como busca de fontes documentais, ora como reescrita da história dada a impossibilidade de se alcançar as reais condições de tais fontes, usava-se da simbologia mítica.² O autor menciona como mote para seu artigo uma viagem de Hugo von Hofmannsthal para Atenas, cujo propósito era tomar contato com o que o escritor havia estudado intensamente sobre a Antiguidade Clássica. Entretanto, ao chegar em Atenas, constata que “‘the Greek’ was nothing ‘tangible’, and that he had lost a sense of the ‘what’ of Greek culture; its ‘content’, as he called it, had dispersed.”³ O que se tornou intangível para Hofmannsthal Robert Müller transforma em matéria simbólica de seu romance. Mais ainda, no romance, o deus grego, Pã, seria “um selvagem, um indígena, um literato grego de um café socrático e com um nariz defeituoso?”⁴ Em outro momento da narrativa, o provável cadáver de Slim não tem um nariz.⁵ Assim, aliados à figura mitológica clássica estão a personagem meio oriental e americana de Slim, bem como o indígena da Amazônia, em uma confluência que bem pode ser elucidada pela citação de Wimmer de uma frase de Ernst Cassirer: “In the relation between myth and history, myth proves to be

¹ Cf. “Ein Raunen hebt sich [...]. Eine große Brust atmet, ein geräumiges Schnarchen rollt vage in das blaue Fieber des Sternraumes hinaus. Pan liegt am Rücken, er verschnauft und träumt lebhaft. Wer ist dieser Pan?” (*ibid.*, p. 31).

² Para ser mais específico, Wimmer analisa a presença da fonte de Castália na Universidade de Viena. Cf. especialmente o subcapítulo “Sources in fin-de-siècle Vienna” em WIMMER (2013, p. 111-118).

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ Cf. “Ist er ein Wilder, ein Indianer, ein griechischer Literat aus einem sokratischen Kaffeehause und mit einem Nasenfehler?” (*Tróp(ic)os*, p. 31).

⁵ O nariz é mencionado várias vezes: a cena de depois da pantera ter matado um menino da tribo, quando ela é perseguida para também ser morta, tem o “nariz irritado [verduzt]” (*ibid.*, p. 43); o osso de porco no nariz de Zana; o nariz de Brandlberger que fareja a vontade de empreender do holandês no começo do capítulo XVIII; o barulho da respiração vinda do nariz de Slim e que Brandlberger reconhece (*ibid.*, p. 188); quando Zana corta o nariz de van den Dusen depois de ele ser morto (*ibid.*, p. 273); o corpo de homem com nariz cortado que Brandlberger e Zana encontram quando ele está prestes a ser reconduzido para o Rio (pode ser o Rio Taquado ou o Rio de Janeiro) (*ibid.*, p. 277).

the primary, history the secondary and derived, factor.”¹ Ou seja, o fato de a história ser ocorrencial secundária reforça seu caráter narrativo, ao passo que a mitologia seria o inatingível, vivenciado apenas por aqueles que primeiramente buscaram relacionar-se com o mundo pela fantasia e pelo imediatismo (no romance, *grosso modo*, isso representa povos colonizadores, colonizados e antigos de um lado, e povos nativos de outro). Quando do conhecimento da filosofia de Cassirer,² no entanto, sabemos que a história, além disso, é o processo de racionalização dessa relação, em que o sujeito é capaz de distanciar-se no tempo e no espaço para entender o mundo, daí a presença dos *meios*, das mídias, como espaço de vivência humana. Posteriormente isso se elucida com uma passagem do romance sobre os repórteres.

O caminho contrário, da história para a mitologia, através da figuração de uma viagem, é executado pelo romance de Müller por meio da utilização de referências específicas. Onde melhor visualizar e forjar tal retrocesso, com intuito talvez inconsciente de superar a impossibilidade de buscar as fontes históricas, se não no meio [*Medium*] da literatura? Afinal, o caráter visionário das possibilidades midiáticas prefiguradas no romance ora em foco³, especialmente com a doutrina das dimensões criada pelas personagens, é indício de que aí não reside apenas uma ousadia filosófica; o texto revela-se estimulado ao mesmo tempo por pensamentos filosóficos e epistemológicos inovadores e pelas mídias visuais nascentes na época que configuravam especialmente a simultaneidade e a plasticidade, como a fotografia e o cinema.

No que se refere a fatos de época, *Tróp(ic)os* é igualmente estimulado por temas como etnografia, colonialismo, zoos humanos e diferenças étnicas, de modo a conformar o elemento primitivo que tanto o caracteriza. Da mesma forma esse elemento tem a ver com a apropriação literária de discursos ligados a esses temas. Maingueneau entende o discurso literário como “constituente”, ou seja, trata-se daqueles discursos que se propõem de origem, que são “validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma.”⁴ Também são constituintes os discursos filosóficos e religiosos. Essa característica os faz participar de um plano discursivo

¹ Cf. CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of Symbolic Forms. Mythical Thought**. Vol. 2. New Haven: ?, 1966, p. 4. *apud* WIMMER (2013, p. 109).

² Também da leitura do segundo volume de sua *Filosofia das Formas Simbólicas, O Pensamento Mítico*.

³ Na apresentação crítica do romance, ver sobre a publicação de Christoph Gardian (2014).

⁴ Cf. MAINGUENEAU (2009, p. 60).

comum e os permite depreender relações mútuas de forma metodológica apropriada. Vimos, aos poucos, projetando a literatura no cenário discursivo geográfico naquilo que ele mesmo tem de relacional com a filosofia. Já dissemos anteriormente que, segundo Maingueneau, o texto literário cria sua “próprias condições de enunciação”¹. Assim como o romance de Robert Müller, que cria essas condições de modo a sugerir novas espacialidades dentro de um contexto histórico específico, já que a literatura tem a peculiaridade de criar “zonas de interpenetração”², onde convivem discursos variados.

Para tanto, antes de expormos exemplos específicos da apropriação por parte do romance do discurso etnográfico, colonial e artístico (arte de vanguarda que bebe do primitivismo), vale entender como se dá o desafio do estranho/ estrangeiro para a literatura para além de seus conteúdos etnográficos ou afins. Essa proposta provém de Alexander Honold (1997), para quem “[e]ntender o estrangeiro” tem sua contrapartida em “causar estranhamento na compreensão.”³ Esse causar estranhamento é princípio sobretudo da literatura de vanguarda. O aspecto descritivo da etnografia, “que deve à etnologia moderna a sua reputação e autoridade”⁴, tem sua contrapartida subjetiva nas formas de representação⁵ dos textos literários, o que Honold sugere a partir de Clifford Geertz. O impulso que outrora levou viajantes, sobretudo europeus, a confrontarem-se com o estrangeiro, compreendido também como ânsia de conhecer-se pela alteridade, leva a literatura ao papel de conceber “formas de percepção e compreensão do estrangeiro/ estranho”⁶. No âmbito literário, tem-se, por conta disso, o tema recorrente do exotismo que dominou certa literatura do século XIX, em que a descrição de lugares fora da Europa ganhava coloração bastante fantasiosa. Junte-se a esse cenário de confrontação com o estrangeiro o crescimento de cátedras da geografia e de sociedades geográficas. Honold afirma ter esse contexto acadêmico, além dos

¹ Cf. subcapítulo desta tese intitulado “Da questão do espaço na literatura e nos estudos literários”.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Aqui fazemos uma alusão ao título do artigo de Honold: “Das *Fremde* verstehen – das Verstehen *verfremden*: Ethnographie als Herausforderung für Literatur- und Kulturwissenschaft” (grifo nosso) e a uma tradução possível: “Entender o estrangeiro/*estranho* – causar *estranhamento* no entender: etnografia como desafio para as ciências literárias e culturais”. O adjetivo *fremd* pode significar estranho e estrangeiro, quando substantivado ganha o artigo neutro das, o que o diferencia de Die *Fremde* (feminino) que é uma mulher estrangeira ou um lugar estrangeiro.

⁴ Cf. todas as citações em HONOLD (1997, p.1).

⁵ *Darstellungsformen*: entendemos ser a tradução mais apropriada de “Darstellung” como apresentação, entretanto é comum vermos como “representação”.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

viajantes, impulsionado muitas gerações de escritores, como Wilhelm Raabe (1831-1910), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Franz Kafka (1883-1924).

Nessa geração que adentra o século XX, a literatura exótica vai cedendo lugar à do colonialismo, espécie de atualização da “literatura de romances de aventura”¹, que se posicionava política e ideologicamente. Artistas de vanguarda possuíam “materiais etnográficos”², eram influenciados pela arte africana exposta em galerias nas metrópoles europeias; expressionistas como Nolde e Pechstein viajavam até mesmo para as ilhas do Pacífico para buscar matéria para sua poética.

Honold aponta características³ que envolvem o tema do estrangeiro/ estranho na literatura europeia do começo do século XX: 1) o estranhamento da percepção proporcionado pela nova mídia do filme; 2) a confrontação de textos etnográficos com a visão colonial da história; 3) a “etnografia da própria cultura, catalisada pela experiência no estrangeiro”⁴, o que não ocorre tão somente na experiência do viajante em terras estrangeiras, mas na própria confrontação do artista com a forma de sua arte. Cotejando tais características com o romance de Robert Müller, depreendemos que a figuração de viajantes ocidentais à selva amazônica radicaliza a experiência de confrontação de alteridades. O autor Robert Müller oferece um texto que desestabiliza a forma tradicional de escrita ao justapor elementos temporais e espaciais de forma que o leitor mesmo se responsabilize em compor sentido a partir deles. Mais ainda: essa composição de sentido tem respaldo nas várias imagens que se formam pela justaposição, e não por uma sequência encadeada.⁵ Aí, parece haver uma sugestão de que tais imagens formadas na mente da leitora e do leitor teriam sua forma ideal na mídia fílmica.

No que concerne à questão do estrangeiro, em Cassirer ela se transforma também na relação primordial que constitui base para as ciências humanas⁶. Para Möckel (2008), as ciências culturais, tanto quanto as naturais, buscam uma “função geral de objetivação”⁷ (um elemento da filosofia cassiriana que veremos em

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Gardian (2014) usa os termos *Bilder* e *Visionen*, imagens e “visões”, em que a segunda se relaciona muito mais a um aspecto visionário.

⁶ O filósofo Ernst Cassirer, como comum em seu tempo, usa a expressão *Geisteswissenschaft*, ciências do espírito. Optamos aqui pela tradução ciências humanas, embora vez ou outra usemos a expressão espírito.

⁷ Cf. MÖCKEL (2008, p. 182).

momento oportuno), quando aí o eu cria distanciamentos de modo a conformar objetos e a alteridade. A objetivação é o fenômeno primordial da “percepção de expressão” (a função expressiva, em Cassirer, é a mais elementar, que faz os seres humanos vislumbrarem as primeiras formas¹). Nas ciências humanas, tem destaque muito maior a alteridade, o que Möckel designa como “fenômeno de base do eu [*Du-Basisphänomen*]”.² O pesquisador assim sintetiza esse processo de alteridade:

Cassirer é convencido de que o reconhecimento de um tipo de conhecimento autônomo e específico do elemento psíquico alheio e o dos objetos da cultura estão interligados um ao outro de modo insolúvel. Esses objetos trazem como conteúdos materiais, portanto, expressão e significado [*Bedeutung*], vida anímica ou intelectual, enfim. Por conseguinte, apreendemos a vida anímica alheia em suas objetivações de maneira mediata, que, no entanto, devem ser deduzidas enquanto expressões dessa vida. O elemento objetivo de “sujeitos alheios” que reconhecemos “na esfera da cultura” indiretamente “de suas obras” age “sempre da mesma forma [também – C.M.] enquanto expressão”, enquanto reconhecimento [*Bekanntnis*].³

Ou seja, apesar das mediações (produtos da cultura, forma com que nos aparecem), o outro sempre se nos afigura uma expressão anterior a elas. O elemento mítico permeia todas as relações de fundamentos mentais e culturais.

Isso posto, adentramos as referências histórico-espaciais do romance e da obra em geral de Müller que conformam o elemento primitivo de *Tróp(ic)os* (também da obra mülleriana em geral quando assim for necessário para a compreensão do romance). As formas de reconhecimento do outro (no romance pela contraposição bastante radical de civilização e primitividade, cidade grande e floresta) conformam-se por referências históricas específicas que, quando claramente identificadas, não possuem um fim em si mesmas (como em um trabalho de interpretação da obra literária), senão de dar contornos reconhecíveis do processo de objetivação do outro no romance.

O ponto de partida geral é o contexto das colônias europeias na África e nas ilhas do Pacífico. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, o império alemão perdeu

¹ Krois (1987) assim o caracteriza: “Expressive meaning is not a product of culture; it characterizes the first stages of perception and bodily expressive – expressiveness (for example, something as soothing to look at or ‘friendly’) is more primitive than the epistemological notion of ‘sensation’ (for example, the blue spot). Hence, the feeling of the body, our basic self-awareness, is an understanding of meaning. This is the prototype of all symbolic relations.” (KROIS, 1987, p. 57) Com essa explicação elucida-se o fato de que essa função simbólica, a da expressão, indicaria um processo incipiente da experiência sensível. Mais uma vez um elemento universalizante destitui da filosofia cassiriana um princípio marcadamente cultural no sentido de manifestação cultural, donde o uso mais apropriado de ciência do espírito, em que a ciência cultural se fundamenta.

² Sobre isso, ver o item “Ausdruckswahrnehmung als ‘Grundsicht’ des Kultursinns” [percepção da expressão como camada fundamental do senso cultural] em MÖCKEL (2008).

³ *Ibid.*, p. 190.

com o Tratado de Versalhes as poucas colônias que tinha. Thomas Schwarz (2002) identifica no discurso alemão, a partir de exemplos específicos da literatura, o tom de melancolia por causa dessas perdas.¹ A novela *Das Inselmädchen*, de Robert Müller, um dos exemplos de Schwarz, figura uma colônia portuguesa no Pacífico; seu protagonista, um “‘oficial de escritório’, decide servir à colônia como um ‘desejo pelo estado primordial [*Urzustand*]’.”² Embora a referida colônia seja caracterizada, na novela, como “reino da sífilis, onde só se espera trabalho administrativo”³, Schwarz entende que o contexto colonial “traz à tona a ideia que circula nos círculos de revisionismo cultural, de que nas colônias portuguesas mal administradas fosse possível se recuperar da perda das próprias”⁴, aqui em especial dos alemães. Aí também reside o que Schwarz identificou como projeção melancólica dado o fracasso da expansão territorial almejada pelos alemães, fracasso que inclusive aumentou os movimentos migratórios na época.⁵

Mas não se deve acreditar na presença de um tom excessivamente melancólico e sentimental na novela *Das Inselmädchen*; em textos ensaísticos, além disso, Müller realiza análises sóbrias quanto às possibilidades diminutas de a Alemanha⁶ expandir suas influências econômicas (já que não expandira territorialmente), como se verá mais adiante. No romance *Tróp(ic)os*, figura-se logo de início uma tentativa mal fadada de colonização de certa localidade da região amazônica, de uma *Freelandkolonie*. A sonhada expansão colonial, que no romance convive criticamente com o prenúncio dos resultados da grande guerra⁷, torna-se mote para a figuração de espacialidades imaginadas desenvolvidas no texto como forma de apropriação criativa do contexto histórico. *Tróp(ic)os* foi escrito em 1915,

¹ Cf. SCHWARZ (2002).

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p.150ss.

⁵ Schwarz retoma o “conceito de melancolia” que Freud havia cunhado em 1917: “Em situação normal de tristeza [ou luto], emerge [...] da realidade o imperativo de que a libido se abstraia da ligação com o objeto cobiçado, porém perdido, enquanto o melancólico se prende a ele.” (SCHWARZ, 2002, p.146ss)

⁶ Em “Deutscher Einfluß in Südamerika”, publicado em 1914, ele literalmente fala em Alemanha (Deutschland), não império prussiano ou incluso o Austro-Húngaro.

⁷ “Também não se pode lamentar que nos encontramos de volta em meio a crueldades e mutilações. Logo estarei novamente junto de minhas máquinas, elas são canibais, à honra!” [Man kann sich auch nicht beklagen, daß wir in Grausamkeiten und Verstümmelungen zurück sind. Bald stehe ich wieder bei meinen Maschinen, sie sind Kannibalen, auf Ehre!] (*Tróp(ic)os*, p. 283) Aqui, neste último parágrafo do romance, o narrador parece aliar crueldades e mutilações ao que a leitora e o leitor acabaram de ler no contexto da floresta. Os canibais agora são comparáveis às armas. Dado o fato de que o romance fora escrito durante a guerra, e Robert Müller participou dela, a cena parece até sugerir que a voz do escritor encarna-se no narrador, que logo deve voltar para o campo de batalha.

antes do fim da guerra; um ano depois, Robert Müller publicou um livro intitulado *A Áustria e o ser humano* [Österreich und der Mensch] (1916)¹, em que define, a partir de seu estilo peculiar e por vezes contraditório, as diferenças entre o alemão prussiano e o austríaco, entretanto, apesar das diferenças, o escritor acredita em um imperialismo germânico, em que Alemanha e Áustria dividem tarefas e são área de influência e comando no mundo.²

Como isso se dá no romance, propriamente? Ali não há a diferenciação entre austríacos e alemães prussianos, senão a caracterização de alemães em contraposição sobretudo aos estrangeiros do Sul (ou tropicais). Para Slim, por exemplo, o alemão “é universal e ama a nuance; só a ideia da cor da pele de estrangeiros é para ele excitante e o torna ambicioso.”³ No entanto, a personagem chega à conclusão de que, embora ame o chinês pela seda e pela sabedoria, a musicalidade do negro e o homem vermelho porque, “dentre as raças estrangeiras”, ele é o que “recorda com maior exatidão seu jeito de ser e sua mitologia”,⁴ o alemão “não aceita o que combina com ele. Isso ele perceberia como antiético. Ele tem uma maldita ascese costumeira no sangue, um pedaço amaldiçoado por Deus dessas raças de escravos que se dilui nele.”⁵ A afirmação posterior de que nenhum povo vive tão pouco aquilo que pensa e o qual tem aspiração nostálgica [*Sehnsucht*] é elucidativa para a compreensão do romance, especialmente na relação afetiva de Brandlberger com as mulheres.⁶ Slim continua: o fato de o alemão se sensibilizar

¹ William Johnston, em resenha crítica sobre essa publicação de Robert Müller, diz o seguinte: “Robert Müller é o mais jocoso e, em certo aspecto, o mais imaginativo entre nossos ensaístas [da coletânea]. [...] Nele o espírito borbulha, porém falta-lhe tenacidade.” (JOHNSTON, 2010, p. 102) Mais à frente: “Apesar de alguns lampejos, seus ensaios padecem de fraquezas significativas [...] A argumentação de Müller é afetada por movimentos de um ponto de vista a outro sem a defesa de uma concepção praticável.” (*Ibid.*, p. 103) Ainda segundo Johnston, embora falte em disciplina e coerência interna, de modo que cada capítulo possa ser lido em separado sem que haja perda de sentido (*ibid.*, p. 103), Robert Müller tem posicionamentos ímpares, que inclusive antecedem autores que ficaram mais famosos, como Carl Gustav Jung (*ibid.*, p. 110) e Figma Hofmannsthal (*ibid.*, p. 104).

² Cf. em MÜLLER (2011b, p. 23), no subcapítulo “Österreich ein Produkt des germanischen Imperialismus” [Áustria um produto do imperialismo germânico], bem como o subcapítulo “Österreich und die Welt” [Áustria e o mundo].

³ Cf. “Der Deutsche ist universell und liebt die Nuance; allein die Vorstellung fremder Hautfarben ist für ihn erregend und macht ihn ehrgeizig.” em *Tróp(ic)os*, p. 165.

⁴ Cf. “Denn der rote Mann erinnert ihn unter den fremden Rassen am nächsten an seine eigene Art und Mythologie.” (*Id.*)

⁵ Cf. “Aber der Deutsche nimmt nicht, was zu ihm paßt. Das empfände er als unethisch. Er hat eine verfluchte ordinäre Askese im Blute, ein gottverdammtes Stück dieser Sklavenrassen, die in ihm aufgegangen sind.” (*Id.*)

⁶ Ele deseja Zana, mas não a tem, ou seja, o desejo (aspiração) não se realiza e, assim como algo que se foi e não se pode ter mais, torna-se um elemento nostálgico. Por isso a aparente contradição entre aspiração (futuro) e nostalgia (passado).

com o “ritmo africano” e de que “ama os indígenas” torna-o um “ser humano interterritorial”. Por outro lado, “dentre os grandes povos, ele é hoje o que é mais limitado territorialmente.”¹

No ensaio “Influência alemã na América do Sul. A concorrência dos franceses e norte-americanos” [Deutscher Einfluß in Südamerika. Die Konkurrenz der Franzosen und Nordamerikaner] (1914), de Robert Müller, o continente latino-americano é visto como potencial parceiro comercial (há certa sugestão disso como colonização) e há a (im)possibilidade do comerciante alemão, também um “tipo civilizador obcecado pelo poder”, de vivenciar “sua fantasia” nesse continente.² Encontramos eco disso em seu já mencionado *A Áustria e o ser humano*; a propósito, Johnston comenta sobre Robert Müller ter escrito que o prussiano não teria o talento da conquista como o tem o austríaco por não possuir as características necessárias da “gentileza, extravagância, equanimidade”³. Essa *conquista*, no entanto, sublima-se em outra que não a de territórios, mas nas artes. Voltando ao ensaio, para o escritor, ainda, a capacidade de administração e espírito empreendedor dos alemães não eram suficientes para conquistar os países da América do Sul diante do enorme capital dos Estados Unidos e do atraente comércio de luxo da França.

Aí, o Brasil, mais especificamente, figura como possibilidade de novos espaços para os alemães, que assim poderiam exercer influência cultural e econômica sobre esse “povo românico”⁴. Entretanto, uma parceria econômica com o Brasil mantinha-se no reino da fantasia. O argumento seria o de que, embora os alemães se sentissem “em casa em todas as repúblicas”⁵, ao fim acabavam por ser vistos como minoria insignificante. A passagem a seguir é elucidativa e mostra a forma com a qual o escritor Robert Müller via o Brasil:

No sul do Brasil, [o alemão] constitui o fator principal de toda uma província, Rio Grande do Sul [...]. E o alemão é leal. Mas certo antagonismo racial o separa do coração de seus concidadãos romano-crioulos. O alemão é agricultor, militar e professor. Ele exerce a agricultura com técnica e esclarecimento; suas comissões militares organizam os montes descontrolados dos piratas republicanos em exércitos modernos; e os grandes latifundiários dos pampas mandam suas crianças serem educadas por jovens alemães de boas famílias

¹ Cf. “Er ist der interterritoriale Mensch, wie ihn der liebe Gott geschaffen hat. Aber unter den großen Völkern ist er heute der territorial Beschränkteste.” (*Id.*)

² Cf. “ein zivilisatorischer Machttypus” em MÜLLER (2011b, p. 119).

³ Cf. JOHNSTON (2010, p. 106).

⁴ O autor usa a expressão “romanische Völker” [povos românicos] para a América do Sul em geral. (*ibid.*, p. 121).

⁵ Cf. “in allen Republiken zu Hause” (*ibid.*, p. 119).

que foram levados para o continente selvagem por sua sanha aventureira. Mas já aí se revela um motivo característico: esses professores alemães devem ensinar o francês aos jovens hacenderos. Pois o sul-americano, que conhece ainda menos uma cultura objetiva e estabelecida com bases substanciais que seu irmão norte-americano, sente-se dependente do boulevard parisiense. A França é importadora do luxo, do bom gosto e da prazer da vida e tem nas mãos, lançado do setor moral para o comercial, também a exportação de artigos relevantes para as repúblicas.¹

Argumentos contra uma relação frutífera entre Alemanha e Brasil são questionáveis quando se pensa que, do final do século XIX até a Era Vargas no começo dos anos 1940, as relações comerciais entre as duas nações davam-se a todo vapor. Confirmando a veracidade de algumas informações presente na passagem acima, de fato a Alemanha (ou “suas comissões militares”) contribuiu, em 1910, para a modernização e organização do exército brasileiro (ou “os montes descontrolados dos piratas republicanos”). Há outros exemplos que, por outro lado, contrapõem-se aos outros argumentos: entre 1904 e 1906, a exportação de café para a Alemanha subiu de 15% para 31%; no ano de 1908, a empresa Krupp ganhou a licitação para fornecer armas ao Brasil; depois de 1936, a Alemanha ultrapassou os Estados Unidos no fornecimento de produtos em geral para o país sul-americano.² Foram somente a política de nacionalização do ditador Getúlio Vargas e o abalo gradual entre Brasil e o Terceiro *Reich* a partir de 1939 que enfraqueceram as relações.

Para os argumentos de seu ensaio, Robert Müller baseia-se no artigo do economista Paul Rohrbach intitulado “Berliner Börsenkourier”³, que diz o seguinte:

Os comerciantes alemães exportam produtos e importam mercadorias industrializadas de todo tipo, mas podem ser lançados para fora do negócio tão logo chegue um outro que ofereça preços mais altos ou cobre preços mais baixos.¹

¹ Cf. “Im Süden Brasiliens bildet [Der Deutsche] den Hauptfaktor einer ganzen Provinz, Rio Grande do Sul [...] Und der Deutsche ist loyal. Aber irgendein Rassenantagonismus trennt ihn von dem Herzen seiner romanisch-kreolischen Mitbürger. Der Deutsche ist Landbauer, Militär und Lehrer. Die Agrikultur ruht technisch und aufklärerisch auf seinen Schultern; seine Militärkommissionen organisieren die zügellosen Haufen der republikanischen Flibustier zu modernen Heeren; und die Großgrundbesitzer der Pampas lassen ihre Kinder von jungen Deutschen aus guten Häusern erziehen, die ihre Abenteuerlust in den wilden Kontinent verschlagen hat. Aber schon hier tritt ein charakteristisches Motiv auf: diese deutschen Lehrer müssen den jungen Hacenderos das Französische beibringen. Denn der Südamerikaner, der eine sachliche und substantiell fundierte Kultur noch weniger kennt als sein nordamerikanischer Bruder, fühlt sich vom Pariser Boulevard abhängig. Frankreich ist Importeur des Luxus, des guten Geschmacks und des Lebensgenusses und hat, vom moralischen auf das kommerzielle Gebiet gewiesen, auch den Export der einschlägigen Artikel nach den Republiken in der Hand.” (*Ibid.*, p. 119) Não marcamos palavras estrangeiras, porque no original isso não ocorre.

² Sobre as relações Brasil e Alemanha nas mais diversas épocas, Cf. BOLLE; KUPFER (2013). Sobre as informações do período mencionado aqui, ver o capítulo dos próprios organizadores “Relações diplomáticas entre o Brasil e a Alemanha, 1889-1942”.

³ Na verdade o nome de um jornal de Berlim.

Segundo Müller, os americanos são os que têm as melhores condições de alcançar o primeiro lugar na área econômica da América do Sul. O argumento econômico, ainda, tornaria evidente um diagnóstico cultural: a “cultura objetiva e estabelecida com bases substanciais” é oposta à dependência dos sul-americanos do “boulevard parisiense” e ao “bom gosto” e “prazer da vida” importados da França. O que o escritor discute criticamente no romance, a incapacidade do alemão de conquistar espaços e vivenciar o que pensa ele retoma não sem tom de orgulho no final de seu ensaio: “Essas omissões mostram exatamente onde o avanço alemão pode começar sem muitas dificuldades, para não desperdiçar forças.”²

Essa espécie de indiferença encenada dada uma possível derrota alemã no cenário econômico sul-americano é processada literariamente no romance *Tróp(ic)os*. Hans Brandlberger diz o seguinte: “eu havia descoberto não o Brasil, também não o imperador brasileiro, mas a alma brasileira do planeta.”³ A ideia de que o Brasil seria parâmetro para tal elemento universal, a alma do planeta, coaduna-se com o fato de o país ser visto pelo narrador-personagem como *país do futuro*.⁴ A designação, que o escritor vienense Stefan Zweig (1881-1942) traz no título de sua publicação de 1941, e que com ele tornou-se bastante conhecida, não por acaso tem sua fonte em uma frase de Hegel: “América é o país do futuro”, ao que América aqui está para Estados Unidos.⁵ A informação, que devo a uma publicação de Ottmar Ette sobre o manuscrito cubano de Alexander von Humboldt, trata de uma visão negativa do filósofo alemão com relação ao país norte-americano. Para Robert Müller, ao contrário, tratar-se de um país do futuro, no momento em que a expressão se enuncia, é tratar-se de um campo criativo, pois só apreenderia o espírito do “imenso”⁶ país o próprio poeta: “[...] mas quem sabe algo sobre o Brasil e quem conhece sua alma como eu, o poeta?”⁷ É ele, o poeta (também o narrador-personagem), que ali, naquele país (do futuro), criaria um reino

¹ Cf. “Die deutschen Kaufleute exportieren Landesprodukte und führen Industriewaren aller Art ein, aber sie können aus dem Geschäft hinausgedrängt werden, sobald ein anderer kommt, der höhere Preise bieten oder billigere Preise berechnen kann.” em MÜLLER (2011a, p. 120).

² Cf. “Diese Auslassungen zeigen richtig, wo der deutsche Vorstoß nicht allzu schwer anzusetzen hat, um nicht Kräfte zu verschleudern.” (*Ibid.*, p. 121).

³ Cf. “ich hatte nicht Brasilien, auch nicht den brasilianischen Kaiser entdeckt, sondern die brasilianische Seele des Planeten.” em *Tróp(ic)os*, p. 134.

⁴ Cf. a passagem sobre “Brasilien, ein Land der Zukunft”, Brasil, um país do futuro (*ibid.*, p. 96).

⁵ Cf. ETTE (2001, p. 30).

⁶ Cf. “ungeheuer” em *Tróp(ic)os*, p. 96.

⁷ Cf. “wer aber weiß etwas von Brasilien und wer kennt seine Seele als ich, der Dichter?” (*Id.*)

e fundaria uma “nova raça”¹. E se o intento fosse demasiado, o narrador propõe o seguinte:

Ou devo ser mais humilde e apenas juntar toda a aldeia e começar uma turnê circense por cidades grandes da Europa? O Sr. Hagenbeck não se tornou rico e conceituado depois de primeiro ter feito o papel de *commis voyageur* no mundo selvagem? Eu pude participar como franco-atirador, com um elegante vestuário tropical, e, com os truques conhecidos, trazer para o chão dos cinco metros de altura ovos de vidro por meio de balas de chumbo.²

Como já mencionado no capítulo sobre o romance, Hagenbeck foi o idealizador dos zoológicos e das exposições humanas que ocorriam na Europa. Na passagem acima, podemos inferir que ocorre a contraposição entre tomar o elemento estrangeiro como ocasião de revisão das próprias bases artísticas (como o poeta europeu que conhece a alma brasileira do planeta) e a apreciação do componente exótico desse elemento, colocando-o como mero objeto de fetiche (levando os povos do Brasil para junto de si enquanto adorno, isso corresponde à literatura exótica³). Atirador (como o que aparece na passagem acima) está, no romance, para observador. Quando Brandlberger atira na cacatua, na borboleta e na pantera, sobrepuja-se em tal ação o valor da observação que deve se renovar. Trataremos melhor dessa questão no próximo item.

Outra passagem que remete às exposições humanas dessa vez inverte os papéis, são os brancos que devem se apresentar ao parlamento da aldeia:

¹ Cf. “neue Rasse” (*id.*)

² Cf. “Oder soll ich bescheidener sein und nur das ganze Dorf zusammenpacken und eine Zirkusturnee durch heimatliche europäische Großstädte antreten? War Herr Hagenbeck nicht reich und angesehen geworden, nachdem er nur erst einmal den *commis voyageur* in Wildnis gemacht hatte? Ich konnte dabei als Scharfschütze in elegantem Tropengewande auftreten und mit den bekannten Kniffen aus fünf Meter Höhe Glaseier mittels Rehposten herabholen.” (*Ibid.*, p. 97)

³ Como foi demonstrado anteriormente, aqui se trata do exotismo que se arroga a pretensão de reproduzir o mundo tropical, ao que Pierri Loti (que aparece mencionado no romance é exemplar). Contrapõe-se a esse exotismo, como já dito, o expressionismo, que abstrai do exotismo algum significado para além da figuração de ambientes estrangeiros com relação à Europa. Aqui, tomamos por base a definição pós-colonialista de Thomas Schwarz sobre o exotismo em literatura: “Da perspectiva pós-colonial, e em consonância com Edward Said, o exotismo é considerado a estética específica do imperialismo, projeção de fantasias ocidentais orientadas pelo desejo [*Wunschphantasien*] e exploração estética do estrangeiro no império da produção cultural ocidental.” (SCHWARZ, 2010, p. 1) Nicolas Gess diz que Müller, com seu romance *Tróp(ic)os*, “critica veementemente o exotismo” (GESS, 2013, p. 200), ainda que defenda o imperialismo, ou seja, a dominação de um povo sobre outro. Argumento para isso é o fato de as personagens ocidentais a todo momento absorverem a cultura dos povos primitivos para encontrar a sua própria ancestralidade; não há um ato de distanciamento e deleite do elemento exótico, ao contrário, o germanista fala em um “processo de digestão” (*ibid.*, p. 201), o que nos recorda do movimento antropofágico dos modernistas aqui no Brasil.

[...] Slim mal havia nos feito apresentar ao parlamento por meio de Luluac, o cacique, quando a simpática formalidade [dos indígenas] desapareceu e tivemos de nos submeter a um período de estado de ocupação da pior espécie, de corredor polonês e de outros métodos etnológicos. Mudos e por dentro nos carcomendo de ódio, ficamos sentados para a exibição.¹

Em sua publicação sobre tais exposições, bastante recorrentes na Europa no fim do século XIX e começo do XX, Angelika Jacobs (2002) informa sobre o interesse particular dos alemães pelos predadores [*Raubtiere*]. Esse tipo de animal, bastante recorrente no romance com a presença sobretudo da pantera, ganhou alguns filmes mudos do irmão de Hagenbeck, John Hagenbeck, cuja técnica cinematográfica dos *cut-ins* (recortes e montagens) conferiam ilusão operacional ao espectador de que ele compartilhava o espaço com tais animais:

Os novos espaços de exibição urbanos, zoológico e cinema, aparecem no contexto do exotismo como meios (ou mídias) com história pregressa de circo, e que se estruturam a partir de uma sucessão de números espetaculares e sugerem ao espectador a possibilidade de uma aproximação encantada, em um espaço “partilhado”, ao mundo selvagem perigoso ou diferente.²

O perigoso, o selvagem e também o sensual eram objeto de fetiche, por assim dizer. Os meios, os processos de *mediação*, tornavam possível aos europeus da época a fruição de um universo alheio, distante e por vezes avesso, sem que com isso abrissem mão do seu espaço de conforto. Qual seria a intenção de Robert Müller com essas passagens, únicas no romance? Sem adentrarmos o universo das meras especulações, no que concerne à questão *mediática*, a literatura, assim como o cinema e o zoológico, cumpre seu papel na figuração desse fato recorrente na época. Entretanto, no texto literário, o homem branco e europeu (por meio das personagens) é colocado em situação de plena interação com o mundo selvagem, mesmo na condição que, na realidade histórica, cabia aos selvagens. Uma condição que, diga-se de passagem, reflete o final do romance: a condição selvagem da guerra.

O trecho seguinte à ida das personagens europeias e do americano para a exibição foi descrita, aqui, na apresentação crítica do romance. As índias (o narrador também chama de negras) fazem cócegas em van den Dusen. No entremeio, e para

¹ Cf. “[...] kaum hatte Slim uns durch Luluac, den Häuptling, dem Parlament vorstellen lassen, als auch schon die nette Förmlichkeit umschlug und wir eine Periode ärgsten Belagerungszustandes, Spießrutenlaufens und anderer ethnologischer Methoden durchzumachen hatten. Stumm und im Innern vor Wut knurrend saßen wir zur Schau.” (*Ibid.*, p. 67)

² Cf. em JACOBS (2002, p. 1).

o propósito específico deste capítulo, o narrador-personagem tem a hipótese sobre todo o acontecido:

[...] essa compulsão para pesquisa era consequente o bastante para querer invadir também atrás os segredos de nossa roupa. Particularmente porque nossas calças, como mutação fantasiosa dos babadores de colo usadas por ali, causavam uma sensação estrondosa.¹

Aqui se nota um processo de transferência daquilo que as personagens europeias supostamente viam nas exposições para uma situação em que, eventualmente, pudessem vivenciar as pulsões que eram provocadas diante delas. O desejo pelo animal predador é transferido, no romance, para o de que o espectador (europeu) fosse a presa.

Tais episódios configuram o que queremos demonstrar como sendo ações referenciais de determinação do elemento primitivo no romance. O colonialismo tem seus contornos na tentativa de fundação de uma *Freelandkolonie*² (no prefácio já é anunciado seu fracasso) e na relação entre europeus e nativos dos trópicos; a figuração dos trópicos, mais especificamente do Brasil, oferece a possibilidade não só de uma área de influência cultural a ser exercida pelos alemães, como a fundação de uma nova raça miscigenada. Ao fim, tais ideias de caráter geopolítico transcendem para questões de fundo erótico, como vimos há pouco, e também de caráter intelectual e artístico. O romance configura um possível império, mas não territorial ou político, e sim do “espírito”, como veremos a seguir. Quem seria o seu imperador? Qual seria o seu espaço? A ideia, em um primeiro momento abstrata, ganha contornos com a figuração do Brasil e a caracterização de Slim, um americano de origem árabe e latino-americana corresponsável pela conformação das principais ideias de caráter filosófico do romance.

O rio Taquado, na fronteira do Brasil com a Venezuela, segundo o enredo, e por onde as personagens chegam à floresta e à aldeia, não possui referência concreta na região amazônica. Thomas Schwarz (2004) compreende uma tal liberdade de criação de Robert Müller como resultado de fantasias coloniais, “[p]ois na Guiana [também a venezuelana] havia ainda áreas florestais desconhecidas na

¹ Cf. “[...] dieser Forschungsdrang war konsequent genug, auch hinter die Geheimnisse unserer Wäsche eindringen zu wollen. Zumal unsere Hosen erregten als phantasievolle Abart der hierzulande getragenen Schoßlätze ein enormes Aufsehen.” em *Tróp(ic)os*, p. 67. Babadores de colo estariam para os aventalinhos usados pelos índios.

² Sobre o movimento “Freiland” e seu mentor Etienne Cabet, ver SCHWARZ (2004, p. 457).

virada do século.”¹ Apesar de toda fantasia que se possa atribuir ao escritor, a figuração de espaços “livres” e “selvagens” significa uma “renúncia ao exotismo”², segundo Schwarz. Intenções coloniais significariam, para Robert Müller, um ímpeto imperialista, o que também se evidencia em seus escritos críticos. Ainda conforme Schwarz, que se remete a um outro texto de Müller, e recordando o ensaio há pouco analisado sobre a América do Sul, há uma contradição importante na sugestão do escritor de que a Alemanha alcançasse não apenas o estabelecimento de um “reino central-africano”, como também, pudesse criar um reino expandido nas “repúblicas do continente sul-americano”. Schwarz escreve o seguinte:

Em um texto de 1914, [Robert Müller] explica dever ser a postura política fundamental da Alemanha o “imperialismo” e incentiva um “reino árabe de cunho alemão” como prosseguimento para um “cinturão colonial alemão no Equador”, que não deve encontrar o seu fim somente nas ilhas distantes do Pacífico, como poderia expandir-se também pelo “Rio Grande do Sul e Chile”.³

A par ideias que defendem a possibilidade ou não da expansão imperialista alemã, a imagem do Brasil e sua ressonância parodística do exotismo de *fin de siècle* servem muito mais de ocasião para uma visualização literária da ideia imperialista de outra natureza de Robert Müller. Ou para usar as palavras de Catarina Martins (2009): de um “imperialismo do espírito”⁴.

Novamente o que é visto em texto crítico como tentativa frustrada se reverte em imagem criativa do contexto colonial no texto literário. O domínio sobre o estrangeiro transforma-se no mergulho em sua cultura. O real imperialismo pode relacionar-se à expansão territorial, como vimos anteriormente, mas também ao retorno ao passado, ou melhor, às origens, o que representa o mergulho no universo selvagem, como também entende Martins.

As transformações do corpo das personagens em quase animais⁵ e as das ideias que fluem em suas mentes tornam-se perceptíveis depois de quatorze dias de viagem no bote: “Minha tensão amainou, voltou a diluir-se naquela sensação uniforme e volumosa, em um exuberante ser-estar para aí [*Dahinsein*], um estupor

¹ Cf. “[d]a es in Guayana...” (*id.*).

² Cf. também SCHWARZ (1995), outro artigo de Schwarz voltado ao discurso exótico da virada do século.

³ Cf. [In einem Aufsatz von 1914 erklärt...] os excertos do escritor, bem como a explanação de Schwarz, em MÜLLER, Robert. Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger? (1914). In: *Robert Müller: Gesammelte Essays*. Paderborn: 1995, p. 5-81 *apud* SCHWARZ (2004, p. 463).

⁴ Título e argumento do artigo de MARTINS (2009).

⁵ Cf. capítulo sobre apresentação crítica do romance.

ávido.”¹ Essa transformação serve, ao final, como princípio da constituição de um novo ser humano, que pressupõe, a nosso ver, um novo ambiente literário para sua figuração. A expressão, que entre outros remete ao drama de Hermann Bahr intitulado “Die neuen Menschen” [Os novos seres humanos] (1887), aparece em vários momentos; em muitos deles volta a atrelar-se ao Brasil: “[...] estou criando um arquétipo humano brasileiro no qual os talentos de todos os organismos são reunidos.”² As condições espaciais dessa criação, a região amazônica tropical brasileira, têm importância cabal: “Ah, homem, você é um pedaço arrancado de clima e se realiza, haja tempo bom, chuva, com sol, noite e ventos juntos. Tarde amarela, torturante, brasileira, sonhador sobre a realidade desanuviada, acre!”³ Outra ainda: “Da célula até a auto-observação narcísica: esse é um longo caminho, é o rio amazônico da alma humana, é um sistema da alma brasileiro de floresta virgem e de rios!”⁴ Mais ao fim: “Sonhos ardentes de ternura da floresta virgem brasileira proliferavam em meu cérebro, que como uma paisagem solar consistia da vegetação de pedaços incandescentes.”⁵

Evidencia-se em tais passagens o aproveitamento crítico da imagem exuberante e primitiva do Brasil, bem como sua abstração. O “homem” não sofre a influência do clima, tem em si um mecanismo de adaptação; ele mesmo é o espaço que se molda, desde as suas células até o aparato sensorial e perceptivo que lhe permite distanciar-se e olhar a si mesmo; “pedaços incandescentes” que geram sonhos ardentes já se encontram em estado bruto nesse homem e são potencializados por sua presença em ambiente apropriado: nos trópicos. Olhar ou imergir nesse espaço é contrapor-se a um exotismo que cria imagens de projeção para o europeu, que se mantém distante delas, acima delas; é também, como as passagens revelam, postar um espelho diante de si. Aqui prenuncia-se a última frase, já mencionada nesta tese, que diz “os trópicos sou eu”. O conceito de fantoplasma criado por Slim e Brandlberger, forma multidimensional de ver a

¹ Cf. “Meine Spannung wurde weich, sie löste sich wieder in jene einförmige dicke Empfindung auf, in ein üppiges Dahinsein, eine gierige Benommenheit.” (*Ibid.*, p. 16)

² Cf. “[...] ich kreierte einen brasilianischen und menschlichen Erztypus, in dem die Talente aller Organismen vereinigt sind” (*ibid.*, p. 96).

³ Cf. “Ach Mensch, du bist ein losgerissenes Stück Klima und ereignest dich, ob schön, ob Regen, mit Sonne, Nacht und Winden zusammen. Gelber, quälender, brasilianischer Nachmittag, Träumer über wolkenloser, herber Wirklichkeit!” (*ibid.*, p. 100).

⁴ Cf. “Von der Zelle bis zur Selbstbespiegelung: dies ist ein langer Weg, ist der Amazonasstrom der Menschenseele, ist ein brasilianisches Urwald- und Flußsystem des Gemütes!” (*Ibid.*, p. 134)

⁵ Cf. “Glühende Träume von brasilianischer Urwaldzärtlichkeit wucherten in meinem Hirne, das wie eine Sonnenlandschaft aus der Vegetation von Glutbrocken bestand.” (*Ibid.*, p. 207)

realidade, incluindo aí a realidade criativa e literária, não por acaso é concebido sobre solo brasileiro e, segundo nossa interpretação, sob a concepção do Brasil enquanto localidade outra [*Andersörtlichkeit*]¹.

A figuração da região amazônica em território brasileiro convive com a constituição de uma personagem cabal para o romance de origem miscigenada (assim como os brasileiros) e proveniente dos Estados Unidos: Slim. A presença dessa personagem ganha destaque, neste momento, por remeter a uma expressão recorrente na virada do século chamada *americanismo*. Recordamos aqui que Slim quer escrever um livro a ser publicado em Berlim, Roma e Paris e que também trata dessa expressão:

É uma maldita história metafísica; quero, com isso, arruinar os interesses positivistas de caráter pura e ordinariamente comercial, o que se denomina americanismo, e estabelecer um novo ponto de vista mais intelectual. Trata-se de uma nova saúde.²

Recordamos, além disso, que a personagem entende pertencer a um grupo humano possuidor de “treino”, e não de “raça”, pois esta pressupõe tradição cultural, *história*, portanto. O americanismo, que bem poderia servir de base para concepções inovadoras para o mundo da vida e das ideias (os Estados Unidos como nova potência no começo do século e seus desenvolvimentos técnicos), deve ser diluído na constituição de um novo ser humano, de uma “nova saúde”. O elemento comercial e positivista, que se contrapõe ao intelectual, não é central para a personagem em sua viagem mítica, uma viagem que não ocorre nos Estados Unidos, mas na floresta amazônica brasileira.

Ao observarmos a ensaística do escritor e nos aproximarmos mais da expressão, notamos que há uma abstração maior da ideia do americanismo, que o afasta ainda mais de uma vinculação positivista, e nos possibilita maior compreensão dos mecanismos narrativos do romance de Robert Müller. Sobre

¹ Expressão tomada de FERRETTI (2015, p. 483). A localidade outra tem a ver com o “espaço da imaginação” [*Imaginationsraum*], o que não tem a ver apenas com o “espaço imaginado/representado” [*vorgestellter Raum*] ou com o “espaço da(s) imaginação(ões)/representações” [*Vorstellung(en)*], mas também com “uma espacialidade na qual não só uma imaginabilidade [*Vorstellbarkeit*], como também um tornar imaginável/ representável [*Vorstellbarmachung*] é apresentada ou apresentável.” (*Id.*) A passagem é extremamente intrincada, porém deixa claro que, em textos literários que propõem outras espacialidades, ou uma espacialidade outra, vale a figuração de todo processo a se chegar nela. Trata-se, portanto, de uma metanarratividade implicada.

² Cf. “Es ist eine verdammt metaphysische Geschichte; ich will damit dem rein und ordinär geschäftlich interessierten Positivismus, dem, was man Amerikanismus nennt, das Genick brechen und einen neuen geistigeren Standpunkt aufstellen. Es handelt sich um eine neue Gesundheit.” em *Tróp(ic)os*, p. 231.

americanismo enquanto prática poética, o ensaísta Robert Müller, em seu texto “O romance do americanismo” [Der Roman des Amerikanismus] (1913), usa como mote os textos literários bastante populares do escritor alemão Karl May (1842-1912), criticadas por sua fantasia excessiva com relação à América (EUA), defendendo-as. Um dos argumentos de Müller em defesa do colega é o seguinte:

A batalha, como todas as grandes batalhas, gira em torno das realidades. Sempre existe um estoque de realidades. A América já foi descoberta com tanta frequência, e será descoberta novamente por todos, é mesmo de bom tom a um homem cosmopolita descobrir a América.¹

Em *Tróp(ic)os*, ao ser concebido o mecanismo de compreensão da realidade (ou das realidades) chamado de roda d’água, em que pesa a noção de circularidade, Brandlberger recorda que foi o movimento circular da Terra que, de leste para oeste, levou à importante descoberta da América.² Para tanto, na passagem acima, Robert Müller sai do âmbito estado-unidense para todo o continente americano. Voltando ao foco em Karl May, trata-se aí da descoberta daquele país a partir das diversas formulações e figurações com as quais é recriado. Ele defende que se engana aquele que, por ter vivido ali, acredita conseguir imitar os americanos. Os poetas/escritores [*Dichter*], esses sim, é que são capazes de criar associações pertinentes, e não mera imitação. O escritor Robert Müller dirige-se ao “Sr. Poeta”:

[...] talvez o senhor fale sobre uma questão hábil simplesmente de forma “americana”, porque o senhor deseja falar algo de especial pregnância. Mas, com isso, o senhor ou fala algo de perfeita falta de explicitude ou utiliza uma expressão de falsa explicitude, pois sobre as associações que o senhor desperta com isso não lhe é permitido, enquanto poeta, refletir com princípios reais. América, como conceito, isso é justo o oposto de pregnância. [...] O senhor tem que dar um equivalente à sua expressão, caso contrário falta algo de técnica, e se o senhor, então, não conhece alguma outra forma técnica para levar o público ao ponto de vista criativo e mostrar-lhe a grandeza da obra na pequenez da ocasião, o senhor tem que pedir gentilmente pela licença poética. Assim o público sabe, aha, agora vem um romance!³

¹ Cf. “Der Kampf geht, wie alle großen Kämpfe, um Realitäten. Es ist immer noch ein Vorrat an Realitäten vorhanden. Amerika ist schon so oft entdeckt worden und wird von jedem neu entdeckt, es gehört geradezu zum gutem [sich] Ton eines Weltmannes, Amerika zu entdecken.” em MÜLLER (2011b, p. 74).

² Sobre isso ver capítulo de apresentação crítica do romance.

³ Cf. “[...] vielleicht sagen Sie von einer tüchtigen Sache einfach ‘amerikanisch’, weil Sie etwas besonders Prägnantes sagen wollen. Aber Sie sagen damit entweder etwas vollkommen Unanschauliches oder Sie gebrauchen einen Ausdruck von falscher Anschaulichkeit, denn auf die Assoziationen, die Sie damit wecken, dürfen Sie als Dichter mit realen Prinzipien nicht reflektieren. Amerika, das ist als Begriff gerade der Gegensatz von Prägnanz. [...] Sie müssen Ihrem Ausdruck ein Äquivalent geben, sonst fehlt etwas an der Technik, und wenn Sie kein anderes Technikum kennen, so müssen Sie, um das Publikum auf den schöpferischen Standpunkt zu bringen und ihm die Größe des Werkes an der Kleinheit des Anlasses zu demonstrieren, höflich um die poetische Lizenz bitten. Dann weiß das Publikum, aha, jetzt kommt ein Roman!” (*Ibid.*, p. 75).

Da passagem, extremamente esclarecedora de um princípio poético que se vê também no romance *Tróp(ic)os*, abstraímos o seguinte: usar da metáfora da cultura americana requer cuidado, pois a metáfora mesma pode ser confundida com elementos referenciais do país em questão; o “conceito” de americanismo não tem a pregnância da cultura americana que se vislumbrava na época: ele é mais sutil e requer técnica, para usá-lo é necessário também licença poética; a cultura americana bem codificada, sublimada em conceito universalizante, passa a ser elemento de constituição de um gênero literário, o romance, no caso. Em *Tróp(ic)os*, ele se personifica em Slim, que posteriormente ganhou até mesmo um ensaio esclarecedor sobre sua função poética: “Slimismus” (1917), sobre o qual falaremos em breve. Não por acaso Hans Brandlberger é um engenheiro, portanto mais apto a assumir o papel de poeta (pois possui técnica), enquanto Slim, o de ideia:

Eu era o poeta, Slim, o homem do tempo. Seu pai, o capitão de navio, era um Yankee; sua mãe, chilena, de sangue meio espanhol. Não há nada mais seco que o homem do Sul, nada mais estável que esse filho bronzeado da terra do Sol. Daqui Slim obtém suas qualidades secas e incisivas. Como poeta, sou autorizado a dar o testemunho de que com isso ele fica em voga. Sou, portanto, como poeta cada vez mais responsável. Quem não é por si só uma atração turística apazigua sua ambição como impresario¹ de um que o seja.²

Em outro ensaio, ainda, “Crítica do americanismo” [Kritik des Amerikanismus] (1914), Robert Müller aponta para o fato de a expressão *americanismo* ser de criação alemã e propõe com isso uma reflexão que se constitui na alteridade. O americano, para ele, é dado à observação; enquanto o oriental “joga xadrez em suas horas de ócio”, o americano, “futebol”³. O pequeno exemplo trata da caracterização do americano enquanto dado à ação (resultado da observação acurada), que tem uma relação orgânica com a vida e sua substancialidade: “O ‘americano’ é um ser humano comum de nossa aspiração por desenvolvimento.”⁴ Com relação ao alemão, por outro lado “[...] o esgotamento de energias humanas, cuja síntese metódica compreende justamente esse –ismo, tem como pressuposto um tipo instruído,

¹ Mantivemos o original.

² Cf. “Ich war der Dichter, Slim der Mann der Zeit. Sein Vater, der Schiffskapitän, war ein Yankee; seine Mutter Chilenin, spanisches Halbblut. Es gibt nichts herzlich Trockeneres als den Südländer, nichts Stabileres als diesen gebräunten Sohn des Sonnenlandes. Von hier bezieht Slim seine dürren, schneidende Eigenschaften. Als Dichter bin ich zu dem Zeugnis ermächtigt, daß er damit in Mode kommt. Ich bin hierfür als Dichter nachgerade verantwortlich. Wer selbst keine Sehenswürdigkeit ist, beruhigt seinen Ehrgeiz als Impresario einer solchen.” em *Tróp(ic)os*, p. 66.

³ Cf. “[...] den Schach spielt”, “Fußball” (*ibid.*, p. 172).

⁴ Cf. “Der ‘Amerikaner’ ist ein Standardmensch unser Entwicklungssehnsucht.” (*ibid.*, p. 171)

prenhe de subjetividade [*icherfahrene*] e nervoso.”¹ Aí não se revela tão somente uma contraposição étnica e cultural (bastante recorrente no discurso ensaístico e literário de Müller), como também o estabelecimento de uma relação, já que, se o ser americano transforma-se em conceito, assim o é pela autoria de alguém, no caso o alemão e sua necessidade de criação de *ismo*, como o americanismo.

Sobre tal expressão, o historiador literário Rudolf Kayser (1889-1964), assim como Robert Müller, e referindo-se a ele, aponta justamente para o americanismo como “um novo método europeu”². Para o historiador, é inócuo atrelar críticas de falta de cultura ou da visão de sociedade de massa aos americanos (dos EUA), não só porque há uma produção e uma referência literária profícua que, na época, ele diz estar ainda alheia ao horizonte dos europeus, mas porque nas próprias mídias, estilos e músicas, como o jazz, existe uma ritmo, uma pulsação de vida e novos modelos estéticos mais apropriados aos novos tempos. Mas o teor de seu ensaio não deixa prevalecer um claro otimismo, ele pondera: “Notamos sua vivacidade [dos americanos] e não podemos medir seus fenômenos com critérios falsos.”³ Para Müller, mais ainda, “[o] americanismo é a poesia dessa geração que cresce desde 1900.”⁴ No ensaio “O romance do americanismo”, Müller escreve: “América é um país maravilhoso, uma atração turística grande e única para os estrangeiros, jovem, robusta, arrojada e promissora.”⁵ Mas no que concerne à criatividade propriamente, o escritor acrescenta que o americano mesmo não é capaz de processar e alcançar o espírito americano, ele é “quase pobre de fantasia [...], pois se contenta, como uma verdadeira carne fresca entre os povos, com os produtos mais baratos desse tipo.”⁶ No ensaio “Crítica do americanismo”, para reforçar a exposição de seus argumentos, diz o seguinte: “[o] portador do ‘americanismo em sentido americano é apenas o grande empreendedor, a personificação de uma avalanche de lucros, o boss.”⁷ A ponderação histórica e referencial de Kayser esclarece o momento vívido

¹ Cf. “[...] die Ausnützung menschlicher Energien, deren methodische Zusammenfassung eben jener – ismus involviert, hat einen gebildeten, icherfahrenden und nervösen Typus zur Voraussetzung.” (*Id.*)

² Cf. KAYSER (1925, p. 3).

³ Cf. “Wir spüren seine Lebendigkeit...” (*id.*).

⁴ Cf. “Der Amerikanismus ist die Poesie jener gesteigerten Generation seit 1900.” MÜLLER (2011a, p. 172).

⁵ Cf. “Amerika ist ein wundervolles Land, eine einzige große Sehenswürdigkeit für Fremde, jung, kraftvoll, frech und vielversprechend.” (*Ibid.*, p. 74)

⁶ Cf. “[...] beinahe phantasiearm [...], denn er begnügt sich wie ein rechter Backfisch unter den Völkern mit den billigsten Erzeugnissen dieser Art.” (*Id.*)

⁷ Cf. “Der Träger des ‘Amerikanismus’ in amerikanischen Sinn ist nur der große Unternehmer, die personifizierte Profitlawine, der Boß.” (*Ibid.*, p. 171ss)

da época diante da configuração cultural da grande potência que se consolidava, e a intelectualidade europeia, embora muitas vezes alheia a ela, não podia manter-se incólume. Robert Müller conduz a sua percepção no sentido já de uma abstração dessa realidade histórica e referencial ao transformá-la em matéria artística. Com isso chama atenção para o país americano, ao mesmo tempo que oferece um produto (para usar sua própria expressão) à sua comunidade europeia. O dado biográfico de sua vivência nos Estados Unidos certamente tem papel importante nisso.

Prosseguindo, o referido método europeu é explicado por Rudolf Kayser como sendo a promoção de uma ausência de abstração e sentimentalidade; tal método, conforme Kayser, seria “jovem, bárbaro, inculto, cheio de vontade [...] Americanismo é entusiasmo pela vida, mundanidade [*Diesseitigkeit*] e suas formas atuais.”¹ Na página 266 de *Tróp(ic)os*, como citado no capítulo de apresentação crítica do romance, Brandlberger vive o “último instante de sentimentalidade”. Certa brutalidade que daí se depreende ganha contornos simbólicos que caracterizam o elemento primitivo no romance. Sem ela, não haveria o assassinato das demais personagens (a primeira justamente Slim), e sem o assassinato, não haveria nariz cortado, rio contaminado e a consequente transformação de todo o espaço, com os seres que o conformam, em espaço mítico e de ação.

Em 1917, é publicado o ensaio “O slimismo” [*Der Slimismus*], que aqui entendemos como prosseguimento da concepção de Robert Müller de americanismo. Nesse ensaio, assim como no romance, a personagem de Slim é vista como alguém cosmopolita [*weltmännisch*], intelectual e de procedência étnica variada: Slim era filho de um árabe e de uma latino-americana e nasceu nos Estados Unidos. Nas palavras do autor: ele “nunca foi moderno [*modisch*] no sentido habitual da palavra; mas estava disposto a participar de um estilo ou construir sua própria imagem.”² A observação de uma marca criativa da personagem ainda se complementa com o fato de Slim não viver sob qualquer dogma; não temer a guerra; ser um “antissemita de política de Estado” que apoiava, ao mesmo tempo, os judeus e seu “gênio da aquisição”. Seu descontentamento para com os “artistas e frequentadores entusiastas de cafés” convivia com a crença no desempenho social

¹ Cf. “[...] ist jung, barbarisch, unkultiviert...” em KAYSER (1925, p. 2).

² Cf. “[...] war niemals modisch im gewöhnlichen Sinne des Wortes; aber er entschloß sich freudig, eine Weise mitzumachen oder selbst zu machen.” MÜLLER (2010b, p. 132).

do “cigano da arte”, até mesmo dos “mais perdidos e feios”. Todas essas características expostas no ensaio não são, segundo Müller, pressupostos de uma doutrina, mas “casos de precedência” a serem desenvolvidos “de forma expressionista”.¹ As características da personagem revelam a convivência de extremismos: do reacionário com o conivente das minorias. É peculiar da escrita expressionista revelar as formas com toda sua crueza, sem filtro e dilapidação que possam conferir-lhes contornos suaves ou embelezados. Na forma literária, propriamente, expor os extremos é um modo de não evitar contradições, conflitar posturas, de forma a também negar a ela o belo e seu equilíbrio e verossimilhança das ideias. A própria personagem seria um caso de precedência, segundo o que depreendemos do texto, a precedência de uma síntese necessária:

Que o seu sentimento [de Slim] era de pânico e compreendia contrários, isso não sabiam nem os arrojados, nem os intelectuais. Que haja uma associação, a grande síntese com a qual ele sonhava, seu caso de precedência o mostra. Que nos aproximamos dele, nós que sabemos, enquanto intelectuais, participamos hoje da guerra mais objetiva da história universal.²

Voltando ao romance, sua síntese deve ser concretizada pela leitora e pelo leitor, e constitui-se matéria necessária de compreensão de suas pretensas tramas. O fato de Slim, apenas, ser objeto de um ensaio, e não todo o romance, eleva a personagem ao estatuto de princípio poético, ela não é só uma voz ou foco narrativo no romance. Sendo assim, a ideia de americanismo e a personagem tornam-se representativos na defesa do argumento de que o texto figura e busca por novas possibilidades literárias, reveladas discursivamente e em novas espacialidades. Explicitando: isso se dá concretamente pela presença do ambiente estrangeiro enquanto espaço imaginário aberto (a floresta) e a força americana de renovação técnica e social (personagem) enquanto fonte de inovação e crescimento.

Tropen, como trópicos, respalda a força da palavra, de *Tropen* como tropo. A acepção dupla também leva ao paradoxo e entende-se pela lógica da roda d'água:

¹ Cf. “staatspolitische[r] Antisemit”, “Genie des Erwerbs”, “Artisten und klatschende Kaffehausmenschen”, “Kunstzigeuner”, “auch dem verlorensten und häßlichsten”, “Präzedenzfall”, “‘expressionistisch’ weiterzubilden” (*ibid.*, p. 134).

² Cf. “Daß sein Gefühl panisch war und Gegensätze umspannte, wußten nicht die Tatmenschen und nicht die Geistmenschen. Daß es eine Vereinigung gibt, die große Synthese, von der er träumte, zeigt sein Präzedenzfall. Daß wir uns ihm nähern, wissen wir, die wir als Geistige heute den sachlichsten Krieg der Weltgeschichte mitgemacht haben.” (*ibid.*, p. 135)

O que eu descobri aqui [Trópicos] não é outra coisa que o símbolo do paradoxo. Alternamos uma coisa, tornamo-la algo diferente, absurdo, invertido, e veja, isso também é algo. [...] Adaptamos um acento, e o novo é um mundo mais novo que uma América qualquer. E por favor, como a América foi descoberta? Por meio de um paradoxo. Colombo viajou para um oriente; daí resultou o ocidente.¹

Na mesma direção da lógica apontada por Brandlberger, Ette compreende os trópicos como elemento de transformação [*Wandlung*], o que é possível pela locução [*Wendung*]. Esse jogo conceitual permite, segundo Ette, “um movimento permanente entre o real e o irreal”². Nies (2006), voltado especificamente para o romance de Müller, aponta o título como norteador desse processo, pois o “mito da viagem” conduz não a uma “experiência autêntica, mas a um metadiscurso.”³ Desse modo, concluímos que o referido metadiscurso, o espaço do irreal, por assim dizer, ganha uma noção espacial referencial (real) que representa o ambiente abstrato da escrita: a floresta virgem do Brasil e a presença de uma personagem-ideia, carregada de multiculturalismo, mas também de uma concepção de americanismo, Slim. Para Robert Müller, não se trata de meras alusões ou projeções de países e culturas diversas das europeias. Para defendermos tal ideia, respaldamo-nos também em alguns textos jornalísticos e críticos do escritor.

O elemento primitivo passa agora para o universo de concepções artístico-poéticas que são atreladas às literaturas de vanguarda na época de Robert Müller.

O interesse de Robert Müller por questões internacionais e geopolíticas, embora em prol de um posicionamento imperialista, extravasa o campo estético, corrobora, por outro lado, o contexto artístico da época.

O conceito de primitivismo na vanguarda europeia no início do século XX se deveu ao interesse dos artistas pela arte africana e da Oceania, uma “arte tribal [*Stammeskunst*]”⁴. O primitivo como forma estética transgressora é tentativa de retorno a formas originais, primevas, que foge da “lógica mimética”⁵. Segundo Manuel Alemán (2012), na França era comum a expressão *art nègre*, que se relacionava também à ideia de “arcaico”. O ensaísta cita aqui categorias estéticas

¹ Cf. “Das, was ich hier entdeckt habe, ist ja nichts anderes als das Symbol der Paradoxie. Wir alternieren eine Sache, wir machen es anders, absurd, verkehrt, und siehe da, es ist auch etwas. [...] Wir stellen einen Akzent um, und das Neue ist eine neuere Welt als irgendein Amerika. Und bitte, wie wurde Amerika entdeckt? Durch eine Paradoxie. Kolumbus fuhr zu einem Osten; daraus ergab sich der Westen.” (*Tróp(ic)os*, p. 39)

² Cf. ETTE (2012, p. 78).

³ Cf. NIES (2006, p. 288).

⁴ Cf. ALEMÁN (2012, p. 49).

⁵ *Id.*

pertencentes a esse movimento: “Simplicidade, clareza, rusticidade, ingenuidade, franqueza, espontaneidade, abstração ou deformação.”¹ Essa estética foi marcada pelo contexto de colonização europeia. Poetas e escritores, como Hugo Ball e Tristan Tzara, utilizaram-se inclusive da fonética dos nativos para compor suas poesias. Enquanto a arte europeia “imita”, a africana “apresenta” as coisas diretamente, essa ideia o autor elucida a partir de uma citação de Edschmid: “Esses seres humanos não são tolos. O processo de seu pensamento se dá apenas de outra maneira. Eles são sensitivos. Eles não refletem. Eles não vivem por meio de círculos, por meio de ecos. Eles vivem diretamente.”² Brandlberger defende a arte de olhar fixamente como princípio de uma nova arte. O ver tem estreita relação com “essa vivência direta” mencionada por Alemán. Ele anuncia: “Eu iria demonstrar às pessoas que elas não podem ver se subestimam a arte primitiva e selvagem”³, ou seja, se elas não tomam o exemplo dessa arte.

Alemán prossegue agora referindo-se aos elementos da poesia maori, que se caracteriza por: “ritmo, cadência, elipses e repetições”⁴ e que entusiasmou muitos artistas de vanguarda. Compasso e ritmo são elementos também presentes na teoria elaborada dentro do romance de Müller e que são influência, entre outros, das remadas dos indígenas e do que elas produziam na água: “O pictórico e circular do movimento me fascinava, atraía minha atenção de forma irresistível.”⁵ Dessa relação simbiótica entre o narrador e as remadas, ele descobre o “acento [Akzent]”, que ele vai defender durante todo o romance como princípio fundamental da escrita.

No início do século XX, falava-se “em arte negra”, expressão que caracteriza todo tipo de arte primitiva e exótica. Para além do puro exotismo, Alemán cita Yvan e Claire Goll que reivindicavam, muito mais, o fim do colonialismo por meio de sua poesia e da tradução de importantes textos franceses sobre a África, como os de Albert Londres e René Maran. O ensaísta menciona também que, já na etnografia europeia do século XIX, a cultura própria se definia pelo contato com o diferente, como a vanguarda, cuja estética se volta para o outro para inovar a si mesma. Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), etnógrafo que realizou importantes

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 51.

³ Cf. “Ich würde den Leuten beweisen, daß sie nicht sehen können, wenn sie die primitive und wilde Kunst unterschätzen.” em *Tróp(ic)os*, p. 97.

⁴ Cf. ALEMÁN (2012, p. 52).

⁵ Cf. “Das Malerische und Runde der Bewegung faszinierte mich, unwiderstehlich zog es meine Aufmerksamkeit an.” em *Tróp(ic)os*, p. 38.

expedições pelo Brasil e publicações de seus resultados, em seu “Começos da arte na selva”, de 1906,¹ relaciona o grande impulso da etnografia em sua época ao “interesse pela concepção da arte ingênua dos povos primitivos”.²

Em período anterior à publicação de *Tróp(ic)os*, o referido etnógrafo já havia escrito sobre danças indígenas que ele havia presenciado, como nos informa Thomas Schwarz em seu artigo comparativo entre ele e o escritor austríaco Robert Müller.³ As danças que o cientista presenciou foram da onça e do falo. A extrema naturalidade dos indígenas para com a obscenidade se coadunava com a figuração da fertilidade. Diferentemente do distanciamento do discurso científico de Koch-Grünberg, Schwarz aponta para o extravasamento dos motivos da dança em *Tróp(ic)os*, em que Robert Müller coloca “os aspectos hedonistas e sexuais em primeiro plano.”⁴ A alusão incestuosa entre Zana e Luluac extravasa inclusive princípios canibais, como aponta Schwarz a partir de Freud, em *Totem e Tabu*, como a proibição do incesto. Mais que isso, Schwarz defende que o erotismo entre os irmãos aludiria a uma “medida eugênica”⁵ como argumento do romance.⁶ Isso, contudo, vai além dos interesses da presente tese. Outro elemento de aproximação entre Koch-Grünberg e Robert Müller é a localização do cenário do romance, mencionado apenas inicialmente, e o local para o qual o etnógrafo se dirigiu juntamente com uma expedição entre os anos 1898 e 1900: a fronteira entre Brasil e Venezuela. De qualquer modo, quase não há indícios concretos da localização geográfica do restante dos acontecimentos de *Tróp(ic)os*. Como estamos vendo até então, parece haver muito mais uma apropriação discursiva para conformar o espaço próprio do romance.

¹ Tradução brasileira publicada pela Universidade Federal do Amazonas/IGHA, em 2009.

² Cf. SCHWARZ (2008, p. 2). O interesse menos autocentrado pela arte primitiva pelas pesquisas etnográficas do começo do século XX se contrapõe ao dos viajantes, do começo do século XIX, Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich Phillip von Martius, que, naturalmente, não eram etnógrafos. Quando sua expedição pela Amazônia se encontrava no rio Solimões, esse é o comentário sobre a arte indígena com a qual se defrontaram: “Toda sorte de arabescos, figuras toscas de homens e de animais, são os objetos dessas primitivas tentativas de artes.” (SPIX; MARTIUS, 1976, p. 156)

³ “Die Primitiven des Amazonas” [Os primitivos do Amazonas], de 2008.

⁴ Cf. SCHWARZ (2008, p. 7).

⁵ *Id.*

⁶ Exemplo da cena incestuosa é quando, movidos pelo consumo elevado de bebida, Zana dança junto com o chefe da tribo Luluac, seu irmão, e o guerreiro-mor Moki. Na cena há várias alusões de cunho erótico. Cf. *Tróp(ic)os*, p. 100.

Robert Müller era, então, ciente do discurso etnográfico que se conformava no começo do século XX.¹ Discorremos acima que a literatura de Müller se insere no contexto de vanguarda, sobretudo na sua concepção de “primitivismo” como finalidade estética, e isto se alia ao imaginário aventuresco propiciado por relatos pregressos. Sendo assim, confrontaremos o romance do escritor austríaco com o relato amazônico de *Viagem pelo Brasil*, vol. III, de Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich Phillip von Martius, representantes mais destacados daqueles relatos.

As expedições científicas pela região amazônica têm seu início formalmente com o francês Charles-Marie La Condamine. Segundo Ana Pizarro (2012), as expedições que de fato voltaram o olhar para o novo meio amazônico que ainda se descortinava para os europeus têm seu início com Alexander von Humboldt. Para a pesquisadora ainda: “Há nele [em Humboldt] uma espécie de devoção pelos lugares do mundo natural observados, um olhar que concentra sua atenção nos ciclos ambientais. O não humano toma vida [...]”.² Essa propensão por geografizar o não humano no sentido de entender as formas não só pelo conhecimento pré-adquirido, mas também por aquilo que o próprio “objeto” prenuncia, Pizarro compreende como a união da ciência e da estética em Humboldt, além do “olhar transdisciplinar” que “potencializa a compreensão do mundo”.³

O relato de Spix e Martius, publicado no terceiro volume de seu *Viagem pelo Brasil*, trata da expedição amazônica. Na verdade, o segundo e o terceiro volumes foram escritos apenas por Martius. O fato de a etnologia não ter se consolidado academicamente na época da referida expedição justifica a não sistematização e metodologia próprias para a etnologia no texto de Martius, ainda que tenha colaborado significativamente para o conhecimento etnográfico, botânico e zoológico. O texto caracteriza-se, então, por uma objetividade mesclada pelo dado subjetivo da visão do viajante, ou seja, ele não só descreve o que vê, mas imprime seu estado pessoal; faz considerações históricas e aponta perspectivas futuras para o lugar; congrega a visão marcadamente ocidental para o entorno que ainda se vê

¹ Vale destacar que, em 1914, Robert Müller publicou um pequeno ensaio sobre a expedição de Roosevelt pelo Brasil, o que o torna, ainda que sob comprovação mínima, ciente das expedições pelo país e de maneira geral. O título é “Roosevelt. Brasilianische Expedition. Der Archetype des Tatmenschen. - Roosevelts Bedeutung für Amerika” [Roosevelt. Expedição brasileira. O arquétipo do homem arrojado. - Importância de Roosevelt para a América] (Cf. MÜLLER, 2011a).

² Cf. PIZARRO (2012, p. 106).

³ *Id.*

às voltas com o processo civilizatório e, por fim, insere elucubrações de caráter idílico, romântico e, por vezes, metafísico.¹

Ao contrário de Humboldt, Spix e Martius adentram a Amazônia brasileira. Primeiramente, entram no Brasil com a comitiva nupcial da então futura imperatriz Leopoldina que, na maior parte do tempo, permanece no Rio de Janeiro. Os cientistas, ambos médicos, permanecem no Brasil de 1817 a 1820. O relato do terceiro volume de *Viagem pelo Brasil* apresenta uma visão romântica da região amazônica, no sentido de confrontar sujeito e natureza com distanciamento marcado principalmente pelo elemento da cultura, lado a lado com a nostalgia de relação mais próxima do sujeito com o meio primitivo, pois, ao mesmo tempo que Martius defende a necessidade da civilização em terras pouco desbravadas, ele se regozija com o “aspecto natural, o único exato, do estado primitivo do continente americano e dos seus habitantes!”² De qualquer modo, a escrita posterior daquilo que se experienciou acaba por ressaltar uma visão mais reflexiva e subjetiva que propriamente objetiva.

O regozijo com a paisagem primitiva não deixa escapar o “pavor e repúdio” pelo contato com a selva amazônica em sua maior parte difícil e desafiador, como escreve a historiadora Karen Lisboa (1995).³ A historiadora relata ainda as digressões metafísicas que o contato com a natureza propiciava a esses viajantes. Com relação a Robert Müller, não se sabe se ele esteve de fato na Amazônia, mas digressões também aparecem em seu texto de forma a salientar o impacto do encontro do europeu com a floresta densa, em que o primeiro ainda é propenso a formulações do imaginário de sua época.

Já no início do relato do volume amazônico de Spix e Martius, a leitora e o leitor são surpreendidos com a seguinte observação: “Como este relatório de viagem pretende ser também um espelho de nossa vida íntima e ao nosso amigo leitor não deseja só oferecer notícias objetivas das nossas observações [...]”⁴. O que prossegue é uma descrição profundamente subjetiva e preenche de imagens poéticas do lugar de pouco antes dos cientistas alemães partirem para a viagem majoritariamente fluvial. Aí, ao sair para dar um passeio e antevendo o amanhecer,

¹ Não se pode deixar de mencionar aqui o segundo volume de *Kosmos* (1845-1862), de Alexander von Humboldt, que traz considerações sobre a fantasia e percepção também como elementos de observação da natureza.

² Cf. SPIX; MARTIUS (1976, p. 186).

³ Cf. LISBOA (1995, p. 82).

⁴ Cf. SPIX; MARTIUS, 1976, p. 14.

Martius compara a Terra a uma noiva e o Sol ao seu noivo, que faz sua entrada triunfal com a aurora. Essa visão metafórica se aproxima da visão mítica indígena que comumente antropoformiza os elementos do universo e da natureza para explicar a criação.

Para o narrador de *Tróp(ic)os*, a floresta ou *Urwald* (selva, floresta primeva) é o signo do feminino, da mãe ou da mulher (*Urweib*, mulher selvagem e primeva):

Eu retrocedi para longe, procurei pela fêmea primeva [*Urweib*], para que ela ficasse ao meu lado, o novo ser humano, quando eu emergisse novamente dos trópicos [ou tropos], da existência originária dos seres humanos, na qual eu desapareci no contexto de um estudo para a síntese de um futuro.¹

A passagem reflete o acontecimento do enredo de quando Brandlberger é acompanhado de Zana para retornar à civilização. Note-se que não é o masculino que ele encontra no ambiente primevo, mas o feminino: uma relação corrente na época entre mulher, primitividade e inconsciente, como exposto no capítulo sobre o contexto histórico-geográfico.

A mulher selvagem, além disso e por isso, não diverge da cidadã de uma metrópole. Com relação ao homem, porém, o simbolismo é outro: “A natureza reconhecidamente estava aqui no apelo da parturiente, na qual um homem procura as primeiras linhas e os últimos significados do eu”². Ou seja, as mulheres adquirem um *status* passivo de sua constituição física e moral, enquanto o homem, que se duplica na condição racional e selvagem, é ativo na transitoriedade de uma condição a outra. No romance, ele busca a si mesmo no outro que lhe é absolutamente oposto, mas não há aí a diluição do sujeito em uma totalidade niveladora, como anteriormente mencionamos pela ponderação de Bakhtin, senão a constituição de um outro eu, transformado. Brandlberger realiza as elucubrações da passagem acima ainda na viagem pelo rio; quando ele adentra a floresta, é como se atingisse o âmago do eu emaranhado que há dentro de si:

¹ Cf. “Ich war weit zurückgegangen, ich hatte das Urweib gesucht, damit es mir, dem neuen Menschen, zur Seite stünde, wenn ich aus den Tropen, dem Urdasein der Menschen, in das ich studienhalber zur Synthese einer Zukunft verschwunden war, wieder auftauchte.” em *Tróp(ic)os*, p. 276.

² Cf. “Die Natur war hier erkenntlich an dem Reiz der Gebälerin, in der ein Mann die ersten Anfänge und letzten Bedeutungen des Ichs sucht.” (*Ibid.*, p. 25)

Eu me relaciono com uma natureza que é totalmente fêmea. Algo da espécie flutua por sobre as águas e cantos de sangue eu mesclo em um só coro. A floresta é o grande coração e a água marrom das correntes é o sangue mais sagrado de meu coração.¹

A floresta como mulher e como a dimensão inconsciente do ser corrobora aquela condição feminina que mencionamos do primitivo. O coração, ou as “entranhas”, por assim dizer, é o símbolo daquilo que a personagem deve vivenciar fora da mediação de sua racionalidade.

Com o “espelho de nossa vida íntima”, mencionado anteriormente, Martius parece muito mais projetar suas concepções estéticas em uma natureza que não lhes é própria. Em certos pontos da viagem, certa alegria incontida de Martius caracteriza suas experiências de “único exato”, como já citado aqui. Mas ela é predominantemente relativizada diante do projeto civilizador da natureza em estado bruto.

Quando os ilustres viajantes chegam ao engenho do Jacuri, no Pará, fazem louvor ao aproveitamento da terra, à usina e às plantações, louvor esse que se encerra com o vislumbre da capela, que dignifica a “natureza conquistada” pela atividade do fazendeiro. A natureza, objeto de interesse científico sobretudo em seu estado primitivo, compreende-se muito mais como objeto a ser dominado e civilizado. A conclusão diante das campinas abertas e produtivas é a seguinte: “Quem nunca observou quanto pesam no ânimo dos habitantes as matas virgens, não pode compreender tampouco a sensação de alegre tranquilidade que produzem nos colonos as vistas abertas.”² É evidente que não se trata somente dos colonos, mas de como os próprios cientistas se sentem. Pois, do mesmo modo, o viajante “[r]espira mais desafojado” quando sai das “várzeas do Amazonas às mais altas margens do Rio Negro.”³ Isso quando eles se dirigem à Fortaleza da Barra do Rio Negro, hoje Manaus. Mais ainda:

Essas margens de areia pura, nas quais aparecem, aqui e acolá, rochas de grés ou barrancos de barro endurecido, nunca são inteiramente inundadas pela cheia do rio; são, por isso, limpas das matas de igapós, sujas, fechadas, como as que se estendem ao longo do Amazonas.⁴

¹ Cf. “Ich habe Beziehungen zu einer Natur, die ganz Weib ist. Geschlechtliches schwebt über den Wassern und Blutgesänge mische ich in einen Chor. Der Wald ist das große Herz, und das braune Wasser des Stromes ist mein heiligstes Herzblut.” (*Ibid.*, p. 21)

² Cf. SPIX; MARTIUS (1976, p. 61).

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Id.*

A mata densa, virgem e perigosa, também insalubre, não confere beleza ao ideal estético de Martius.

Às proposições e impressões do viajante diante da Amazônia contrapõe-se a indiferença do narrador de *Tróp(ic)os* quanto a esses intentos. Obviamente não se trata, para Robert Müller, de questionar a existência de expedições, mas de desconstruir possíveis expectativas de um público leitor sobre um mundo do além-mar. A ideia é usar de tal imaginário para fazer retornar ao europeu da metrópole a sua própria condição primitiva, de sua existência mais funda, e criar, com isso, a existência de um novo modelo estético. Brandlberger diz que a presença da Europa no meio da selva não é assim tão aventuresca quanto se possa supor.¹ Enquanto Martius vê a natureza primitiva como um outro que deve mudar segundo seus parâmetros, o narrador de *Tróp(ic)os* a vê como um tropo já conhecido, que é a conclusão da própria narrativa: “Os trópicos sou eu!”² O narrador começa a entender, ainda, por que ele escreve o livro a partir da selva:

Cabia a mim me acusar e justificar diante de todos os seres humanos como Zana, todos os seres humanos de uma espécie mais elevada, que traziam a cabeça livre e tinham percebido um ritmo interno, uma determinação sanguínea, seres humanos sem medida, simples seres humanos, que compreendiam suas distorções ingênuas como belos espasmos!³

Aqui fica claro o caráter de manifesto de sua escrita: a cabeça livre, sem “medida”⁴, a beleza convulsiva, o “ritmo interno” provindo do próprio sangue compõem características do primitivismo expressionista. Elas servem para apontarmos o caráter unitivo da natureza e do homem em Müller.

Também a forma de ver o índio é a forma de se aproximar ou se distanciar da natureza selvagem. Para elucidar melhor essa forma de ver a natureza e resumir como isso se coaduna com a natureza do próprio índio em Martius, segue-se a passagem de uma outra publicação sua citada por João Meirelles Filho:

Escuro como o inferno, emaranhado como o caos, aqui se estende uma floresta impenetrável de troncos gigantescos, desde a foz do Amazonas até muito além do território português, em

¹ Cf. *Tróp(ic)os*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 283.

³ Cf. “Ich hatte mich anzuklagen und zu rechtfertigen vor allen Zanamenschen, allen Menschen einer höheren Gattung, die den Kopf frei trugen und einen inneren Rhythmus, eine blutige Bestimmtheit mitbekommen hatten, Menschen ohne Masse, einfache Menschen, die ihre naiven Verrenkungen als schöne Krämpfe empfanden!” (*Ibid.*, p. 128)

⁴ Pressupomos tratar-se aqui de “Menschen ohne Maß”, “homens sem medida”, teologicamente que não têm parâmetros morais que o oprimem.

direção a oeste [...]. A natureza pudibunda do reino vegetal parece, de repente, sentir prazer em produzir formações grotescas, numa ânsia inquieta. Arbustos com espinhos irritantes e malignos, palmeiras com terríveis agulhões, cipós laticíferos emaranhados perturbam os sentidos do peregrino [...]. Não admira que a alma do índio, errando em tal ambiente, torne-se sombria e de tal maneira, que, perseguido pelas sombras da solidão, possa ver em toda parte criações fantasmagóricas de sua rude imaginação.¹

As “formações grotescas” e os “arbustos com espinhos irritantes e maligos, palmeiras com terríveis agulhões, cipós laticíferos emaranhados que perturbam os sentidos do peregrino”, todas adjetivações de mais profundo asco vão de encontro às “distorções ingênuas como belos espasmos” que Brandlberger louva em seus seres humanos “Zana”. As formas de ver a que aludimos acima denotam um exercício estético por parte de Martius e um manifesto estético por parte de Robert Müller. Em *Tróp(ic)os*, isso se evidencia na arte do indígena Kelwa e nas reflexões de Slim e Brandlberger sobre ela:

Fomos até a grande cabana. Ela era feita de paredes de madeira do tamanho de uma pessoa; figuras fantásticas com extremidades distorcidas e monstruosas representavam-se em magnificência carnal. As linhas dos corpos determinadas com encanto, um músculo aparentemente se flexionando e uma pintura na consonância de cores retocadas davam mostras de uma bela evidência do Impressionismo de uma arte ingênua. O pintor tinha simpatia pela raça alta e esbelta de seres humanos, cujo torso, longo e arredondado, não prescindia de uma clara aristocracia. Os bustos de seus homens eram exagerados; eles eram raquíticos e suas costelas, salientes; as caixas torácicas eram altas como cotas de músculos e ficavam diretamente nas axilas. As mulheres tinham braços planos como réguas T e pareciam não ter saído do estágio da virgindade. Reconheciam-se bebês com testas altas como helmos e pequenas crianças como se fossem duendes. Tive a impressão de um culto à manjedoura.²

Na figuração humana de Kelwa, “extremidades distorcidas e monstruosas” convivem com “linhas dos corpos determinadas com encanto”; certa “aristocracia” de sua arte se combina com bustos masculinos exagerados. Estes “seres humanos de uma espécie mais elevada” figuram metaforicamente dentro da filosofia concebida

¹ Cf. excerto de um texto extraído por Lorelai Kury dos Arquivos do Museu Nacional (*A fisionomia do reino vegetal no Brasil, 1824*) apud MEIRELLES FILHO (2009, p. 88).

² Cf. “Wir gingen auf die große Hütte zu. Sie war von Holzwänden bis in Mannshöhe umzimmert; phantastische Figuren mit ungeheuerlichen verrenkten Gliedmaßen waren in fleischlicher Pracht dargestellt. Entzückend festgestellte Linien der Leiber, ein anschauliches Muskelspiel und eine Malerei auf Zusammenklang ausfleckender Farben gaben ein schönes Zeugnis vom Impressionismus einer naiven Kunst. Der Maler hatte Sympathie für eine große schlanke Rasse von Menschen, deren Oberkörper, lang und walzenförmig, einer gewissen Aristokratie nicht entbehrte. Die Büsten seiner Männer waren übertrieben; sie waren mager und ihre Rippen hervorgetrieben; die Brüste lagen hoch wie muskelige Brünnen und gleich bei den Achselhöhlen. Die Frauen hatten Arme flach wie Reißschienen und schienen über das jungfräuliche Stadium noch nicht hinausgekommen. Babies mit helmhohen Stirnen und kleine koboldartige Kinder waren erkennbar. Ich gewann den Eindruck eines Krippenkults.” (*Ibid.*, p. 49)

em movimento por Brandlberger como o protótipo do “novo tipo”, do “novo ser humano”, que é na verdade o civilizado no retorno à sua origem primitiva.

Para Martius, a par todo esforço de sua época para colocar os direitos do índio em pé de igualdade com os dos brancos, a sua conclusão sobre “os homens vermelhos” é a seguinte:

Consideramos, por conseguinte, os homens vermelhos, um ramo atrofiado, no tronco da humanidade, destinado a apresentar apenas tipicamente quase uma forma física de certas propriedades que fazem parte do ciclo, ao qual o homem está sujeito como criatura natural, porém incapacitado de produzir as altas flores e frutos da humanidade.¹

A visão pessimista diante do indígena e de sua condição social é amenizada pela análise do novo império com o qual esses viajantes se deparam no período de sua expedição, ali já “havia burguesia, Estado e Igreja.”² Essa visão, que louva práticas políticas mais organizadas e com centro estruturador, é relativizada no romance de Robert Müller, no sentido de ele não conferir mais legitimidade a essas instituições que às artes. Slim observa Brandlberger olhando a arte de Kelwa. O primeiro defende que, nessas “raças primitivas”, as formas – de sua arte, de seu comportamento, de sua visão de mundo – expressam por si só o que o pensamento, por outro lado, realiza com grandes volteios. Brandlberger o acusa de “dialético”:

Well, disse Slim, então dialético, if you please. Isso é bom. Mas o que não é dialética? Todas as instituições da sociedade burguesa repousam em resultados dialéticos. Estado, casamento, patriotismo. São coisas que não existem. Mas conta-se com elas. Dialético são as artes visuais, elas são puras apresentações lisonjeiras, mentiras, truques. Mas nem por isso sem valor, Johnny,³ nem por isso sem valor.⁴

Para Slim, artes visuais e instituições são dialéticas e fruto da construção da razão humana. Tal dialética só se resolve pela razão prática (valores normativos: como o Estado, casamento e patriotismo para Slim). Slim falava antes sobre a capacidade do indígena, também produtor de “artes plásticas”, de “expressar” sem a razão. Resta-nos concluir que, para ele, o valor, então, é intrínseco à arte. Trata-se,

¹ Cf. SPIX; MARTIUS (1976, p. 41). Ver discussão mais aprofundada sobre a mistura racial e a civilização presentes em Spix e Martius em LISBOA (1995, p. 85).

² Cf. SPIX; MARTIUS (1976, p. 287).

³ O prenome de Brandlberger é Hans, que se traduz por João, John.

⁴ Cf. “Well, sagte Slim, also dialektisch, if you please. Das ist gut. Was aber ist nicht Dialektik? Alle Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft beruhen auf dialektischen Resultaten. Staat, Ehe, Patriotismus. Das sind Dinge, die es nicht gibt. Aber man rechnet mit ihnen. Dialektisch sind die bildenden Künste, sie sind Schönredereien, Lügen, Tricks. Aber darum nicht wertlos, Johnny, nicht wertlos.” em *Tróp(ic)os*, p. 162.

porém, de um valor sem parâmetros prévios, nem morais, do valor expressivo da arte.

Voltando a Martius, quando a expedição se encontra no Solimões, a arte primitiva aparecia nas “portas das cabanas, nas canoas, nos remos, e semelhantes objetos”¹ do índio. As pinturas eram feitas com argilas encontradas nas barrancas. Segundo análise de Martius: “São muito grosseiras, executadas amiúde sem pincel, com o dedo ou pedacinho de pau. Toda sorte de arabescos, figuras toscas de homens e de animais, são os objetos dessas primitivas tentativas de artes.”² Conclui dizendo que o “olhar dessa gente anfíbia, volvido para baixo e cativado pelo surpreendente e contínuo movimento das águas, talvez fosse estimulado à imitação.”³ A imitação aqui parece não ser foco de crítica, naturalmente, senão constatação desse *modus operandi* de produzir arte tão caro a toda uma tradição precedente até mesmo no “olhar anfíbio” dos índios. Isso se lê na obra de Robert Müller em termos de propor uma estética de vanguarda desejosa de volver o olhar para “baixo”, para o primitivo, não como forma de imitação, mas novo treino do olhar, da prática de observação para proposição de novas formas artísticas.

Em Martius, não é possível passar despercebido pelas imagens e elementos que por si só conferem mistério e magnanimidade à natureza observada pelo viajante e dos quais Robert Müller parecia ter alguma consciência. Ainda assim, não é nossa intenção especular sobre a fonte exata das ideias do escritor, nem apontar a passagem seguinte do *Viagem pelo Brasil* como fonte do acontecimento narrativo exato de *Tróp(ic)os* que foi a ida dos viajantes a uma cachoeira.

Já com vistas a retornar a Manaus depois de sua viagem individual (ou seja, sem Spix), Martius chega à cachoeirinha de Cupati, nela, ele vê o seguinte espetáculo:

A cor escura da montanha, sobre o qual passavam nuvens carregadas de chuva, a misteriosa tranqüilidade da mata, as massas colossais de rochedos empilhados, uns sobre os outros, e o bramido da cachoeira, davam a essa paisagem uma feição sombria de indizível melancolia, cuja impressão está ainda viva no meu espírito.⁴

As forças naturais dificultam aqui a passagem do barco e o encontro de algum lugar para ancorar. Martius e sua equipe o conseguem não sem um tremendo

¹ Cf. SPIX; MARTIUS (1976, p. 156).

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 204.

esforço. Ao alcançarem a “fronteira natural” entre a “bacia inferior do Japurá” e a “bacia do Amazonas”, o viajante supõe estar em um local plausível de se encontrar “aborígenes” ainda sem contato com os europeus, assim como a própria natureza circundante. Isso lhe dava um “colorido particular”¹ à empreitada.

Percebe-se que Martius constrói um cenário narrativo para o seu relato, em que se encontram diversas informações sobre plantas, animais, tribos etc. Ele parece corroborar o papel de aguçamento do imaginário que outrora tiveram outros relatos fundamentalmente aventureiros ou de caráter puramente informativo. Buscava-se aqui certamente não só matéria científica, mas também narrativa.² Esse tipo de postura discursiva vai-se amainando, sobretudo pela constituição da disciplina etnográfica e pela presença de viajantes cientistas filiados a inúmeras sociedades geográficas, que surgiram a partir da década de 20 do século XIX. Esses viajantes retornavam e expunham os resultados de suas pesquisas para essas sociedades.³ Assim, quando nos voltamos para a poética de Robert Müller, percebemos o caminho inverso dessa postura: não se trata de propor informações, nem mesmo como operacionalização da referencialidade, mas de se apropriar dessa tradição comum cujo papel, além de enriquecer a cena científica, era aguçar o imaginário, e isso de maneira empática, relativizadora ou crítica. É como se o ideário primitivista na poética de vanguarda não tivesse, para Müller, apenas fundamentação nas concepções de ordem psicologizante da época, mas também nesses textos de viajantes.

Por fim, como último tópico de aproximação entre discurso etnográfico e o romance de Robert Müller, a figuração de povos primitivos também é um mecanismo crítico da própria situação dos europeus. Para tanto, faremos uma breve aproximação entre Müller e seu colega e amigo Robert Musil.

O escritor austríaco Robert Musil (1880-1942), que, assim como Robert Müller, lutara na Primeira Guerra Mundial, publicou *O homem sem qualidades* (1930, 1933, 1943) alguns anos depois de *Tróp(ic)os*. O romance, também um tipo de não-romance, ou romance filosófico como se diz comumente, em linhas gerais, partilha da reflexão sobre a modernidade como resultado do que se vinha apregoando desde

¹ *Ibid.*, p. 205.

² O geógrafo Amorim Filho diz que, além das “finalidades científico-geográficas”, as viagens de exploração ou de aventura também “respondem a algumas necessidades naturais do ser humano: curiosidade, espírito de aventura, gosto pelo enfrentamento de riscos, etc...” (AMORIM FILHO, 2010, p. 81).

³ *Ibid.*, p. 85.

o Iluminismo e seu centramento na razão humana. Acontecimentos como a guerra e o vazio aristocrático e burguês fomentavam uma estética que se perfazia sobretudo pela crítica a modelos tradicionais. Stefan Kutzenberger (2010) mostra a influência da leitura do filósofo Lévy-Bruhl sobre os primitivos na concepção do mais famoso texto de Musil. A partir da ideia de “participação” etnográfica, em que a noção de racionalismo e dialética como propiciadores da diferenciação entre objeto e sujeito desaparecem e, assim, povos como os bororos podem se “permitir” igualar-se a araras vermelhas, Musil concebe o que seu personagem Ulrich vivencia que é o “estado-outro”, no sentido de que o eu pode vivenciar o outro, isso como forma plena de sua compreensão e identificação.¹ Esta concepção, na contrapartida da racionalidade humana que distancia o homem da vivência plena e orgânica com as coisas, no sentido de que elas sempre acabam como construtos da razão, conjuga-se perfeitamente à forma com que Robert Müller constrói a sua narrativa, cujos acontecimentos se dão ora no mundo da “realidade”, ora no sonho. Além disso, a metáfora da Amazônia como *locus* de uma não-racionalidade também se vê nos diários de Musil, como nos relata Kutzenberger, quando ele comenta sobre o índio inteligente e hábil que Alexander von Humboldt contratou, mas que ao longo da degustação de macacos mostrou-se ser um próximo de um antropófago. Assim, a faceta inteligente e elegante de seus comentários gastronômicos é contraposta à revelação de sua origem antropofágica, para o escritor uma característica orgânica, por assim dizer.

Todo esse ideário, que bem poderia se aplicar aos modernistas brasileiros, conjuga-se àquilo que Müller esmiuçou no romance sobre a volta ao primitivismo como forma de expressar o mundo na relação íntima entre ser humano e seu meio. Kutzenberger cita um aforismo da personagem central de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil: “Pois o importante em ler romances é viver em outro mundo”². Esse é também o mote de *Tróp(ic)os*, que se constitui centralmente como metanarrativa. Mais ainda: o romance predecessor ainda defende como esse outro mundo é nada menos que forma de viver este que nos cerca, tão ilusório em seus aparatos simbólicos essenciais quanto o outro.

¹ Mais detalhes sobre esse conceito e as influências de Musil para sua concepção, ver KUTZENBERGER (2010, p. 268).

² *Ibid.*, p. 167.

A etnografia mal-disfarçada dos viajantes europeus e americano constitui fundamento para também esse “estado-outro” ou o “fantoplasma”, expressão do *Tróp(ic)os*, um modo de fazer literatura que se afasta da verossimilhança comportada e coloca o texto de Robert Müller no “nível internacional”, como Arnold caracteriza a prosa expressionista.¹

O diálogo com a tradição das expedições pela Amazônia é fator importante para a compreensão do romance *Tróp(ic)os*, de Robert Müller. Isso tanto para uma proposição metanarrativa, em que a capacidade de observação científica é colocada em cheque pela razão e pelo inconsciente, capazes de conferir diferentes simbologias àquilo que se vê, quanto para uma encenação de uma legitimação do primitivismo em arte na época de produção do romance.

No que se refere ao primeiro fator, usamo-nos de uma comparação com o relato de Martius sobre sua expedição pela Amazônia que ele realizou com Spix. A comparação, mesmo diante da diferença de gênero – romance e relato de viagem –, justifica-se pelo fato de que Martius, dentro de uma concepção pré-positivista de ciência, tinha uma intenção para além do relato meramente objetivo. Assim, não só descrições de animais, da paisagem, da botânica, entre outros, eram consideradas, como também proposições sociais e impressões subjetivas de caráter estético que conferem narratividade à sua escrita.

Com relação à posição crítica de Müller diante do primitivismo em arte, o escritor não foi um defensor propriamente dos povos oprimidos, mas defendia que uma renovação estética só se daria pela confrontação dos artistas europeus com suas próprias pulsões,² o que, simbolicamente é um retorno à condição primitiva do homem. Assim, referências generalizadas a expedições anteriores na figuração da viagem de Brandlberger também conformam o caminho para a conclusão de cunho psicológico de Brandlberger sobre o desbravamento dos trópicos, juntamente com o “estado-outro” no texto de Musil: “Os trópicos sou eu!”.

¹ Cf. ARNOLD (1972, p. 11).

² A barbárie e o confronto com o “estrangeiro” são clara influência de Nietzsche e sua *Genealogia da moral*, isso também para a geração de escritores em que se enquadrava Robert Müller. Do mesmo modo, e mais claramente em *Tróp(ic)os*, é clara a influência da psicanálise, sobretudo a constante comparação realizada por Brandlberger dos europeus de maneira geral com neurastênicos, e isso como figuração do elemento selvagem reprimido dentro daqueles. Para isso, ver SCHWARZ (2004) e LIEDERER (2004). Sobre o expressionismo em geral e a psicanálise, ver KANZ (2001).

4.2 TROPEN ALS TROPUS, TRÓPICOS COMO TROPO: O PAPEL DA LINGUAGEM NO ROMANCE DE MÜLLER E EM SUA DOCTRINA DAS DIMENSÕES

No prefácio de *Tróp(ic)os*, o editor Robert Müller afirma o seguinte:

A intenção do escritor [Hans Brandlberger] de deixar a brutalidade das profundezas da complementação [*Ergänzung*] em vez da narrativa [*Erzählung*] parece ter sido sua ideia condutora e seu pudor mais delicado. Como Slim e o holandês morreram – espero, junto do escritor, muito da compreensão e do tino dos leitores.¹

E não só a morte de ambas as figuras. A linguagem, a língua escrita, como aquela que possibilita diferentes versões de fatos, assim como a estrutura de colagem – de superposição de tempos e cenários díspares (cidade e floresta, arte figurada e realidade presumida, sonho e realidade) em detrimento de uma cronologia progressiva – não só evidencia o dado espacial da obra, como também fios condutores variados para abstrair do romance interpretações variadas (o primeiro passo da abordagem a um texto literário) e conhecimento.

Como a geografia, mencionada explicitamente no romance, contrapõe-se ao espaço mítico, nosso fio condutor? O interesse de Hans Brandlberger pela viagem se dá menos pelo *interesse* no tesouro que da pessoa *interessante* de Slim. Justamente as notas “que ele dava sobre a história do tesouro de forma mais instrutiva que narrativa, que dispunha com fluência e precisão e eram apreciáveis”² era o que mais despertava o fascínio de Brandlberger. Mas as condições sob as quais a viagem se realiza vão de encontro à precisão de Slim. Na apresentação crítica, havíamos mencionado que os planos da personagem americana davam-se a partir de livros, viajantes e croquis vagos. Isso certamente influenciou o fato de o narrador-personagem, Brandlberger, não poder mais se localizar “em um mapa”³. Isso ocorre no começo da aventura, já na aldeia indígena. Além disso ele se sentia “perdido para a geografia”⁴, embora sempre a tivesse tomado na mais alta conta desde os tempos de escola. Ainda: “Ela [geografia] era o símbolo dos estímulos da

¹ Cf. “Die Absicht des Verfassers [eigentlich auch der Erzähler Hans Brandlberger], die Brutalität des Tiefsten der Ergänzung statt der Erzählung zu überlassen, scheint sein leitender Gedanke und seine heikelste Scham gewesen zu sein. Wie also Slim und der Holländer starben — ich erwarte da mit dem Verfasser vieles von dem Verständnis und dem Takt der Leser.” em *Tróp(ic)os*, p. 11.

² Cf. “die er, mehr unterrichtend als erzählend, von der Geschichte des Schatzes gab, flüssig und präzise und anerkennenswert disponiert” (*ibid.*, p. 13).

³ Cf. a informação em “Ich stand nicht mehr auf der Landkarte!” (*Tróp(ic)os*, p. 46).

⁴ Cf. “verschollen für die Geografia” (*id.*).

cientificidade e da pesquisa progressivas.”¹ Ou seja, as expectativas científicas de Brandlberger frustraram-se diante da imprecisão geográfica na qual se viu mergulhado.

O próprio texto conduz a uma leitura simbólica, mítica, da viagem. Perder-se no espaço, ver-se desvinculado do aparato geográfico que levaria a uma maior “cientificidade”, ou talvez, a maiores objetividade e realismo, significa uma proposta vanguardista da forma literária, que por seu turno oferece outras maneiras de constituição de um espaço e de espacialidades. A forma literária é constituída de signos linguísticos. O espaço, trópicos, está à mercê da linguagem, tropo. Ela não só é ferramenta para enunciar a doutrina das dimensões (a ser tratada adiante) como também único meio de alcance da dimensão mais elevada (ápice da criatividade intelectual).

Antes de adentrarmos o romance propriamente, é mister demonstrarmos mais uma vez como se deu certa redefinição da análise geográfica pela atenção à linguagem, alterando, assim, certa visão tradicional do espaço de maneira geral. Brosseau menciona a concepção da geografia humanista como uma das mais profícuas no diálogo entre geografia e literatura.² O pensamento do francês Eric Dardel é um importante influenciador dessa abordagem. A linguagem lírica do professor francês de história e geografia, aliada à proposta de “geograficidade” como forma de compreensão geográfica, serviu de base para uma geografia humanista de inspiração fenomenológica. Segundo Dardel, uma fenomenologia do espaço liberta a geografia “do espaço infinito, desumano do geômetra ou do astrônomo.”³ Aí é tácita a presença do ser humano como delimitador e conformador de seu espaço, princípio fundamental para a constituição do lugar. Dessa visão transformada da geografia serve-nos a consequência do espaço desvinculado do “infinito” e de cientistas “desumanos”. Se aí ele não pode se desvincular daquele que percebe, a partir de suas delimitações subjetivas, o papel da linguagem ganha evidência.

Observemos o trecho abaixo:

Observação é postulado. *Pesquisa é construção*. Comprovo. Levados pela mão de uma observação praticada sofregamente, nós nos arruinamos e conosco um sem número de imagens e sentimentos de mundo que antes eram para nós um bem comum à prova de fogo.

¹ Cf. “Sie war das Symbol der Reize aufkeimender Wissenschaftlichkeit und Forschung.” (*Ibid.*, p. 47)

² Ver o capítulo sobre o diálogo entre literatura e geografia, mais especificamente BROSSEAU (1996).

³ Cf. DARDEL (2011, p. 26).

Eles conformavam a vida de modo nem mais, nem menos seguro que hoje. O que os olhos não viam, o coração não sentia. Mas o que se sentia, mais intimamente se sabia. Deus tinha tanto valor quanto um professor universitário. Culturas sem psicologia do Eu e de seus objetos firmaram o ser humano em seu bem estar social de modo não menos inapropriado que o esclarecimento mais ilimitado. Isso comprova que, pela nossa análise, nosso ceticismo e nosso esclarecimento, não se descobriram coisas das quais antes ninguém se dava conta, mas sim que a observação mesma gerava coisas monstruosas. A noção de progresso como exploração de uma mina de ouro é criação de uma cultura que avança, de uma alma com um movimento e uma dimensão a mais. Mas a dimensão só se presentifica através da alma, o progresso através da cultura; ela progride, mas ela mesma não se constitui como progresso em relação a outras culturas. Se Moki [pretendente de Zana] voa pelos ares, isso não é nem mais, nem menos seguro que o modo como nossos aviadores quebram seus ossos. Mas nós observamos esta última circunstância com ajuda de repórteres e, por isso, ela é real. Ora veja, pode-se comunicar observações, e isso é extremamente místico e vertiginoso, pode-se infectar de observação toda uma assembleia, todo um público, como aliás já se observou.¹

No trecho acima, argumenta-se que a “observação praticada sofregamente” arruína o ser que observa e as “imagens e sentimentos de mundo” que são, do que se entende implicitamente, partilhados por uma comunidade. Poderíamos dizer que se trata da reificação das coisas devido a um distanciamento da relação delas com o sujeito, da dinâmica da experiência mesma, portanto se trata da presença da consciência e seu aparato racional e de memória no desenvolvimento desse distanciamento. No trecho acima, o ato de olhar se distancia do cenário de atores que ora são observados. Poderíamos dizer também que se trata da sociedade civilizada diante de uma mais primitiva ou do olhar da ciência diante das manifestações espontâneas (ou repetitivas) do cotidiano, partilhadas pela sociedade comum. O “esclarecimento” não determina o ser humano menos que “[c]ulturas sem psicologia do eu e de seus objetos”. O sentir se aproxima mais do saber e este se legitima não menos na mão de Deus que de um professor universitário. A psicologia do eu, portanto, inibe a experiência; porém o ambivalente disso é que é tanto maior

¹ Cf. “Aufgepaßt, Beobachtung ist Postulat. *Forschung ist Konstruktion*. Ich trete den Beweis an. Wir haben an der Hand einer emsig betriebenen Beobachtung mit einer Anzahl von Weltbildern und Weltgefühlen abgewirtschaftet, die früher bombenfest Gemeingut waren. Sie gestalteten das Leben weder sicherer noch unsicherer als heute. Was man nicht wußte, machte nicht heiß. Was aber heiß machte, wußte man um so inniger. Gott war so viel wert wie ein Universitätsprofessor. Kulturen ohne Psychologie des Ichs und seiner Objekte verankerten das Menschenkind in seiner Wohlfahrt nicht schlechter als die unbeschränkteste Aufklärung. Dies beweist, daß durch unsere Analyse, unsere Skepsis und unsere Aufklärung nicht Dinge entdeckt wurden, die früher übersehen waren, sondern daß die Beobachtung selbst Ungeheuerliches hervorbrachte. Der Gedanke des Fortschrittes als des Abbaues einer goldhaltigen Mine ist das Geschöpf einer fortschreitenden Kultur, einer Seele mit einer Bewegung und einer Dimension mehr. Aber die Dimension ist erst durch die Seele da, der Fortschritt erst durch die Kultur; sie schreitet fort, aber sie ist nicht selbst ein Fortschritt zu anderen Kulturen. Daß Moki durch die Lüfte fliegt, ist nicht mehr und nicht weniger sicher, wie daß unsere Aviatiker sich die Knochen brechen. Aber wir beobachten diesen letzten Umstand mit Hilfe von Zeitungsreportern, und darum ist er wirklich. Nun aber kann man, und dies ist höchst mystisch und schwindelerregend, Beobachtungen mitteilen, man kann eine ganze Versammlung, ein ganzes Publikum beobachterisch infizieren, wie übrigens beobachtet wurde.” em *Tróp(ic)os*, p. 135.

o seu aprofundamento na *psique* e sua aproximação de certo primitivismo, de “[c]ulturas sem psicologia do eu”. Tais culturas primitivas, além disso, não deixam de ser culturas pela falta de “progresso”. Culturas com perspicácia progressista não se tornam assim superiores a outras culturas. Se uma cultura só observa com ajuda de “repórteres”, ela usufrui do “progresso” pela mediação, então ela não se confronta com a realidade. “Comunicar observações” é místico, não um ato necessariamente racional. A menção às dimensões não é por acaso. Como veremos depois, as dimensões se dão em dinâmica circular: a mais elevada necessariamente se aproxima da menos elevada (como a cultura mais avançada e a primitiva). Quanto à observação ainda, vale destacar que seu papel no romance e no desenvolvimento das ideias de carácter filosófico é fulcral. Ao mesmo tempo que ela distancia e pode criar coisas monstruosas, é ela que possibilita o regresso das personagens à condição primitiva. Pode-se dizer que seu papel é ambivalente e, por isso, próximo da lógica da escrita literária: ao mesmo tempo que ela aproxima leitoras e leitores de determinada realidade constituída e figurada, tal realidade mantém-se uma ilusão, um pertencimento único e exclusivo de uma mídia e de seus signos.

O trecho acima, além disso, serve de ponto de partida para este tópico, pois aborda temas chave, tais como: o papel da observação (direta ou mediada), a relação entre cultura desenvolvida e primitivismo. O tópico anterior procurou evidenciar o universo referencial que serve de base para discussões deste tópico de carácter epistemológico, no sentido de que o romance tem como foco os primórdios da atividade intelectual, desde seu princípio mais básico de conformador de imagens do mundo. Aparecem no romance a expressão esclarecimentos suficientes [*zureichende Erklärungen*], metáfora e símbolo, que conformam um claro aspecto metanarrativo do texto, e o centramento no papel da linguagem como constituidores de espacialidades (as dimensões do conhecimento, as formas geométricas básicas que traçam o espaço, imagens visuais necessárias para compor ideias).

Trópicos ou tropo, espaço e figura de linguagem¹: já no título do romance entra em foco uma instância que também constitui elemento de mudança epistemológica dentro da ciência geográfica. Paulo César da Costa Gomes (2000) afirma: “[...] há algum tempo a geografia perdeu a veleidade de representar a

¹ Maingueneau faz essa distinção ao discorrer sobre Ulisses e seu carácter de “homem das mil artimanhas”. *Tropos* como “modo de dizer”, como retórica, determina o agir da personagem no espaço de *Odisséia*. (MAINGUENEAU, 2009, p. 132).

‘realidade’.¹ A afirmação ganha argumentação mais apropriada aos nossos objetivos com Brosseau. Para ele, a nova percepção da geografia (apontada por Gomes) tem a ver com a influência da filosofia da linguagem na pesquisa da disciplina em questão:

A filosofia da linguagem entre análises retóricas ou lingüísticas, entre outras, é utilizada primeiramente centrada sobre certas figuras isoladas (a metáfora, por exemplo); esta reflexão antes de tudo epistemológica – em termos discursivos, os limites do empreendimento cognitivo ou as condições de possibilidades de criação de novos saberes – torna-se também ocasião de uma reflexão histórica (estudo da linguagem e das formas utilizadas através da história). Em suma, o discurso torna-se uma interface que nos permite problematizar nossa relação com as realidades que estudamos.²

Como vimos em capítulo anterior, Brosseau ocupou-se (e se ocupa ainda) da literatura. O excerto ora mencionado sintetiza a abordagem do geógrafo quando da pesquisa em/ com textos literários. A metáfora, como já mencionamos anteriormente, tem destaque enquanto elemento operatório que sugere ou constrói “os fenômenos geográficos em exame.”³

Gess (2013) apresenta uma síntese de algumas teorias da metáfora, que vão além da análise retórica. Seus autores de base são: Nietzsche, Mauthner, Vischer, Biese e Cassirer. Tais teorias se potencializaram pelo contexto de expedições científicas e do desenvolvimento da etnografia, ao que a “relevância da linguagem e, sobretudo, da metáfora para o pensar primitivo”⁴. O foco concentra-se sobretudo na metáfora enquanto motor da linguagem poética e viés das ciências humanas. As linhas argumentativas vão desde a visão do uso da metáfora como limitação diante da impossibilidade de dizer algo explicitamente, passando pela poesia como acesso a outras realidades, até o estatuto privilegiado dela pelo alcance de realidades mais elevadas. Estudos sobre os povos primitivos aliavam seu uso particular e fantasioso da linguagem, segundo o olhar do ocidente, ao desenvolvimento da poesia (a vanguarda, como visto aqui, leva isso às últimas consequências). A síntese de Gess culmina com a proposição mais filosófica de Cassirer que vê no mito uma relação intrínseca com o desenvolvimento da linguagem, o que desenvolveremos no próximo capítulo. O romance *Tróp(ic)os* não oferece um estudo de caso, como uma análise de determinada região, território ou lugar por meio de seu discurso literário,

¹ Cf. GOMES (2000, p. 335).

² Cf. BROSSEAU (2000, p. 326).

³ *Id.*

⁴ Cf. GESS (2013, p. 175).

transparece, por outro lado, como se operacionaliza a metáfora dentro de um texto de modo a sugerir a configuração espacial.

Trópicos como tropo destaca o papel da linguagem, ou melhor, da língua escrita na construção de uma geografia mülleriana. No universo da ciência geográfica propriamente, para uma geografia voltada à ação, o uso da linguagem retorna ao eu pensante de modo a torná-lo independente diante do mundo cerrado, reificado, visto menos pela vivência direta que pela mediatização. Ora, o romance, como vimos anteriormente, aponta para o fato de que as culturas ditas mais desenvolvidas, ao afastarem-se da lógica primitiva mais reativa diante do entorno e fazendo uso da razão e dos meios, não podem atribuir a si mesmas uma verdade quanto ao conhecimento do mundo e do entorno, pois que justamente há nesse gesto também um afastamento dele. Quando a criatividade (literária) se embota, é preciso voltar ao estágio mais criativo e primitivo da língua, seu estado bruto, o que significa afastar-se das formas literárias tradicionais há muito estabelecidas. Vemos aí uma similaridade com uma geografia da ação. A seguinte passagem nos oferece uma síntese do pressuposto deste olhar geográfico:

[...] o “mundo vivido” é crescentemente racionalizado [...], deixando, terminalmente, o Eu expulso dos mecanismos de sua própria interação. Substituem-se, nesta situação, as lógicas comunicativas diretas por lógicas sistêmicas indiretas, o que resulta numa “mediatização do mundo vivido na forma de uma colonização” [...]. Assim, a cultura supraorgânica, tão criticada pela geografia cultural crítica [...] precisa, sim, de uma crítica pela geografia cultural acionista, esta, por exemplo, exercida nas lutas pela independência da auto-expressão. Isto parece ser a função essencial da geografia cultural e ultrapassa a mera questão geográfica de encontrar um território para a autodeterminação.¹

A concepção habermasiana de comunicação que aí reside quer elevar o “mundo vivido”, uma expressão cara à abordagem cultural em geografia, diante da racionalização excessiva que engessa, por exemplo, instituições do espaço público. Destaque-se aqui o fato de que uma “auto-expressão” contrapõe-se à visão engessadora de certas geografias que colocam a categorização acima do olhar geográfico livre e mais próximo de seu objeto. São duas as consequências disso para a presente tese: 1) o olhar geográfico que se pretende aqui surge diretamente do romance *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, não se sujeitando a alguma grade categorial ou metodológica *a priori*; 2) doutrina das dimensões criada por Brandlberger e Slim surge de um texto literário, visto aqui como sujeito (embora

¹ Cf. SAHR (2008, p. 47ss).

“objeto” da presente tese), por isso é necessário, como postura científica, evidenciar a voz que lhe cabe. Adiante, veremos inclusive que essa doutrina tem a intersubjetividade como elemento necessário, ou seja, esta não só se dá no diálogo entre as duas personagens, como é conteúdo da doutrina.

O romance de Robert Müller apresenta uma forma particular: a de um romance ensaístico dada a presença maciça de elucubrações, análise de caráter filosófico e epistemológico nas falas das personagens, de modo a quase obscurecer a narratividade. Tais elucubrações têm a ver também com a necessidade de explanação e reflexão dos acontecimentos e do estado psíquico principalmente do narrador-personagem. Sem adentrarmos incursões mais profundas na questão da “literariedade” ou caráter de “ficcional”, com as quais se ocupou Brosseau,¹ não seria exagero dizer que o texto tem intenção argumentativa e estética. Junte-se a isso a participação de *Tróp(ic)os* em uma determinada “comunidade discursiva”, ou seja, sua capacidade de “dizer” algo sobre seu contexto. Desse modo, e repetindo argumento já exposto aqui, não podemos compreendê-lo como mero objeto, o que o isolaria de seu contexto, sufocaria os diálogos implícitos e explícitos que ele traz em seu discurso e não haveria outra contribuição que não a mera análise interna estrutural.

O excerto de *Tróp(ic)os* transcrito há pouco não apresenta à leitora e ao leitor a possibilidade de uma mera fruição estética ou de aguçar a imaginação, mas uma argumentação legítima dentro de suas condições de produção que confere à linguagem o papel de dimensão necessária à compreensão da natureza do espaço. Neste sentido, oferecemos um exemplo, de quando se dá a comparação entre o emaranhado primitivo da floresta e a psique nervosa do europeu:

Deixai-vos mover por remos reais e poderes invisíveis, ficai mareados por veneração ao desconhecido e pela luz insana, construí moinhos de rodas-d'água, inebriai-vos e sede frios, fantasiar e sede cínicos, apaixonai-vos à revelia dos costumes e sede morais, sede nórdicos e portai em vós o sul – isso vos digo, pois escrevo o livro catequético de nossos nervos enlouquecidos, esses nervos que descobri como descendente da mata virgem!²

¹ Cf. BROSSEAU (2007, p. 100).

² Cf. “Laßt euch von realen Rudern treiben und von unsichtbaren Mächten, werdet seekrank vor Anbetung des Unbekannten und irrsinnigem Lichte, bauet Mühlen von Wasserrädern, berauscht euch und seid trocken, phantasiert und seid zynisch, verliebt euch wider die Sitte und seid moralisch, seid aus dem Norden und tragt den Süden in euch — dies sage ich, denn ich schreibe das katechetische Buch unserer verrückten Nerven, dieser Nerven, die ich als Nachkommen des Urwalds entdeckt habe!” *Tróp(ic)os*, p. 40.

Há uma complementação entre esta passagem e a anterior. Nesta, porém, a metáfora se mostra mais contundente. “Remos” reais, usados pelas personagens para moverem-se em um rio amazônico, podem ser qualquer objeto material palpável que convive com “poderes invisíveis”, ou seja, não materiais e não palpáveis. O mergulho no desconhecido e a dissolução de qualquer dicotomia cultural (Norte e Sul, “moralidade” e “paixão à revelia”) são modos de construir imagens e conhecimentos novos. A metáfora do espaço primitivo, personificado na mata virgem, confere visualidade para o ambiente propício a essa construção cognitiva, que, ao fim, tem a ver mesmo com um novo fazer literário.

O trecho acima elucida o completo apoderamento do homem pelo espaço. O caráter retórico do discurso, para além de incitar o mergulho na mata, incita a busca por novas espacialidades ou para o espaço como um todo. Sem apregoar marcas estereotípicas de diferenças territoriais, o narrador destaca a marca dicotômica que há em cada ser humano. Os nervos enlouquecidos, que no romance indicam de forma indireta a condição humana nas cidades¹, encontram sua origem [*Ursprung*] nas matas virgens [*Urwald*]². O tópico anterior complementa-se, aqui, com o uso metafórico do elemento primitivo como busca das fontes primordiais.

Em sua novela *Das Inselmädchen*, por exemplo, Robert Müller transforma a visão de um oficial belga de uma ilha, que se dá por meio de um binóculo, em alegoria da origem do mundo, das paisagens. Exemplo disso é quando ele imagina que a forma pontuda da ilha se deu por um afastamento das águas, espécie de “parto” simbólico. Aí a origem de forma geral tem a ver com a percepção humana enquanto produtora de formas e explicações:

Raoul via claro diante de si: a ideia. Na borda e dentro da ilha, blocos amortecidos comprimiam as mandíbulas umas às outras. A pressão terrível havia criado puros planos, cujas extremidades mitigavam tufões marítimos. As elevações de cem metros subiam pontiagudas e íngremes, pequenas torres de vulcão acentuadas e, sem nenhum outro motivo que não este, saídas de fumaça e comida; um ângulo grosseiro prevalecia ali, uma intenção disparatada para cima ainda agora, pois tudo estava extinto. Era a partir dessa intenção primordial e de seus resquícios que surgia a natureza. Nesse caos que se desintegrava

¹ Como mostra, por exemplo, a seguinte passagem: “Todas essas raças de seres humanos não conhecem sequer o doce veneno da reflexão: elas também são nada menos que eróticas; mas o seu maneirismo epilético é exatamente aquela elevação divina do vigor para o quase doentio, que nós alcançamos ao nosso modo nas nossas cidades grandes.” [Alle diese Menschenrassen kennen nicht das süße Gift der Reflexion: sie sind auch nichts weniger als erotisch; aber ihr epileptischer Manierismus ist genau jene göttliche Steigerung der Gesundheit ins schier Krankhafte, die wir in unsern Großstädten auf unsere Weise erzielen.] (*Tróp(ic)os*, p. 69)

² *Urwald*, em alemão: mata, floresta virgem. *Ur-* é prefixo que marca a primordialidade de algo.

devagar para uma ordem orgânica, ela assentava uma ideia imparcial, que não se comportava de forma perfeitamente fresca, mas nutria-se de vontade antiga.¹

De volta ao romance *Tróp(ic)os*, o exíguo capítulo 5 é elucidativo para a questão da metáfora. Trata-se de um capítulo tomado pelas reflexões. O ritmo dos remos, bem como dos movimentos do corpo de Checho inspiram o narrador-personagem a considerações sobre técnica, acento [*Akzent*] e entonação [*Betonung*]. O ritmo é característico do “ser de florestas virgens e de selvagens”, até mesmo de “culturas de raças estrangeiras”², porém a viagem empreendida pelo alemão Hans Brandlberger possibilita-o conceber o acento e a entonação para sua cultura, ou seja, um aprimoramento da técnica meramente repetitiva e responsiva. Mais ainda: o movimento circular da água, que o leva a pensar em roda d’água [*Wasserrad*], torna-se uma ferramenta de visualização de novas realidades.

As personagens estão no bote. De repente algo interrompe o ritmo monótono e contínuo das remadas. Na visão bastante nítida que o narrador passa a ter: ele “pôde como que ver uma realidade completamente nova no motivo [*Motiv*”³. Ele se compara a um “viajante na cabine de trem”⁴, cuja consciência mantém o trem imóvel e a paisagem em movimento, pois consegue inverter a realidade que vive com uma nova perspectiva. A hipótese que ele encontra para abranger “toda a visão” que se refere a “uma área não explorada e curiosa”⁵ é menos “racional” e “erudita” e mais “refinada” e “mística”⁶. Ele se refere ao já mencionado símbolo do paradoxo, que levou, por exemplo, à descoberta da América. O paradoxo

abre novos mundos, traz felicidade, amplia as possibilidades, e nós acrescentamos as realidades artificiais aos paraísos artificiais que um viking [*Wicking*] do espírito experienciou,

¹ Cf. “Raoul sah klar vor sich: die Idee. Am Rand und innerst der Insel quetschten polstrige Blöcke die Backen aneinander. Furchtbarer Druck hatte große reine Flächen geschaffen, deren Kanten Meerorkane entschärften. Die Hundertmeter-Erhebungen brachen spitz und steil empor, kleine ausgeprägte Vulkantürme und nichts anderes als zu diesem Zwecke, Rauchschäfte, Essenausgänge; ein gemeiner Winkel herrschte hier vor, eine rücksichtslose Absicht nach oben auch jetzt noch, da alles erloschen war. Von dieser Urabsicht und ihren Bleibseln ging nun wohl die Natur aus. In dieses langsam zu einer organischen Ordnung zerfallende Chaos setzte sie eine gerechte Idee, die sich nicht vollkommen frisch gebärdete, sondern von älterm Willen nährte.” em *Das Inselmädchen*, p. 3.

² Cf. “das Wesen von Urwäldern und Wilden oder doch” “fremdrassigen Kulturen” em *Tróp(ic)os*, p. 37. O atributo “fremdrassig” [de raça estrangeira] tornou-se pejorativo depois do nacional-socialismo,.

³ Cf. “gleichsam in das Motiv einer völlig neuen Realität sehen” (*ibid.*, p. 38).

⁴ Cf. “Reisend[e] im Eisenbahnkuppe” (*id.*).

⁵ Cf. “den ganzen Ausblick”, “ein unerforschtes und merkwürdiges Gebiet” (*id.*).

⁶ Cf. “vernünftig”, “gelehrt” e “raffiniert”, “mystisch” (*id.*).

porque os velhos paraísos estavam sobrepovoados, pois as realidades normais foram-nos evidenciadas inteiramente por um censo populacional!¹

A forma com que novas realidades são criadas e surgem novas perspectivas é a da metáfora. A matéria criativa, nesta lógica, não é algo novo, senão algo usual transformado pelo sentido conotativo. No caso de um texto literário, a matéria é a linguagem e toda a tradição formal. O subtítulo “O mito da viagem” não só alude a uma origem possível da viagem, como também questiona a existência de fato de uma viagem. O capítulo aqui em questão relativiza o próprio tesouro buscado pelos viajantes ao longo de quase toda narrativa:

O que tenho a ver com o tesouro de Slim? A viagem já não me foi exitosa, eu já não havia descoberto meu tesouro? Símbolos, reflexos acentuados eram substitutos equivalentes. Este e aquele eram nosso jeito de conformar o ritmo, a velocidade do mundo. Isso não era nada? O velho prático, Slim, não vai encontrar o seu tesouro. Eu, o ideólogo, venci. Será revelado que o idealismo racional é superior ao materialismo romântico. Pode-se medir rodas d’água em cavalos, fantasias culturais são formadoras de sangue. Essa geração volta aos pais, à sua floresta virgem!²

Da diferença de postura entre Slim e Brandlberger, o narrador do romance, depreende-se o valor filosófico do que se descreve na narrativa. Se a segunda personagem é mais ligada ao idealismo, isso, ao contrário do que se possa imaginar de imediato, leva-o a produzir mais: as rodas d’água, uma ideia, podem ser medidas, porque podem gerar algo, assim como fantasias. Se é mencionado um dado romântico para se contrapor a algo, este algo não é realismo gratuito. O texto de Robert Müller, com sua forma e conteúdo, ao destacar as possibilidades metafóricas infinitas da linguagem, busca ideias que procuram renovar o senso comum (especialmente da condução da narrativa).

¹ Cf. “Es eröffnet neue Welten, es gibt Glück, es erweitert die Möglichkeiten, und wir fügen den künstlichen Paradiesen, die ein Wicking des Geistes erfahren, erfährt hat, weil die alten Paradiese übervölkert waren, die künstlichen Realitäten hinzu, denn die normalen hat eine Volkszählung uns komplett erwiesen!” (*ibid.*, p. 39). Julia Müller-Tamm (2005) aponta para a referência a Baudelaire com “paraísos artificiais”, publicação do intelectual francês de 1860. Cf. MÜLLER-TAMM (2005, p. 186).

² Cf. “Was ging mich Slims Schatz an? War die Reise für mich nicht schon erfolgreich, hatte ich nicht schon meinen Schatz entdeckt? Symbole, akzentuierte Spiegelungen waren vollwertiger Ersatz. Dies und jenes war unsere Art, den Rhythmus, das Welttempo für uns zu gestalten. War das nichts? Der alte Praktikus Slim wird seinen Schatz nicht finden. Ich, der Ideologe, habe gesiegt. Es wird sich herausstellen, daß rationaler Idealismus dem romantischen Materialismus überlegen ist. Wasserräder kann man in Pferdekräften messen, Kultureinbildungen sind blutbildend. Dieses Geschlecht kehrt wieder zu den Vätern, in seinen Urwald zurück!” (*ibid.*, p. 40).

Para Nicolas Gess, os *Tropen* do romance são “tropos de figura de linguagem” [*Sprachfigurtropen*]¹. As metáforas, para o germanista, são estreitamente ligadas a uma visão mítica da linguagem, pois esta deixa de ser conceitual (abstração) para ser explícita e plástica [*anschaulich*]. A consequência é que o que se quer ser dito não o é pelo encadeamento lógico das palavras, mas por imagens pregnantes, como ocorre, de certa maneira, com as mitologias. Gess identifica ainda dois outros processos metafóricos no romance: 1) a relação entre a floresta e o organismo humano (o corpo humano é como a floresta, e elementos da floresta se antropomorfizam, alguns exemplos já foram apresentados aqui); 2) assim como a natureza, o cérebro humano é capaz de produzir coisas espontaneamente, ou seja, os tropos que ele produz são equivalentes aos trópicos.

A metáfora, tropo do romance, é base para configuração da doutrina das dimensões formulada por Brandlberger e Slim (os dois têm as mesmas ideias, são considerados sócias, *Doppelgänger*).

A luz do Sol que dá início ao capítulo XIX, este mais fabular, abre caminho para o desenvolvimento da doutrina das dimensões e para o fantoplasma. Comentou-se na apresentação crítica do romance que o fantoplasma é o espaço entre cérebro e entranhas onde residem “muitas dimensões possíveis”²; um espaço que ele compartilha com as “verdades mais definitivas e únicas da vida”³.

O sistema de dimensões que o fantoplasma possibilita é um princípio universal que se pauta geométrica e espacialmente. Aquele que tem o poder da observação refinada, ou seja, tem em si o princípio do caçador, sabe encontrar em uma dimensão uma outra. Junte-se a isso a capacidade de pensar que opera a influência ou não do tempo. Se a Terra é redonda, não há o em cima, o embaixo, como diz o narrador-personagem. Se o observador pensa uma coisa e imediatamente aquilo que é seu oposto, é porque o pensar é um ato temporal: “Se eu penso e, ao mesmo tempo, penso o contrário, então desloco o tempo para uma forma mais elevada de visão [*Anschauung*] que não é tempo.”⁴ Essa capacidade tem a ver com o fato de o ser humano pensar em “dodecaedros”⁵. Tema e forma do romance são eminentemente espaciais. As muitas possibilidades formais, com seus

¹ Cf. GESS (2013, p. 203).

² Cf. “mit den vielen möglichen Dimensionen” em *Tróp(ic)os*, p. 136.

³ Cf. “endgültiger und einziger Lebenswahrheiten” (*id.*).

⁴ Cf. “Wenn ich nun denke und zugleich dawider denke, so verschiebe ich die Zeit in einer höheren Anschauungsform, die nicht Zeit ist.” (*ibid.* p. 137).

⁵ *Ibid.*, p. 138.

muitos “ângulos”¹, como expressa o narrador, espraíam-se, embaralham-se, de modo a criar novas formas, novas possibilidades. O sentido de metáfora, com isso, está para além de dois elementos justapostos que têm o mesmo significado. Um objeto pode ter muitas metáforas; uma situação pode levar a outra não necessariamente dicotômica. Um exemplo nos é fornecido no texto: Brandlberger não pôde ter Zana sexualmente. A histeria² que isso provocou nele levou-o ao anseio por viajar. E que tipo de viagem? Metafórica, simbólica. Aquele que viaja “leva junto seu ser interior para quem não há Geografia. E mais exótico que um mundo selvagem brasileiro é a rua no centro de uma cidade grande.”³ O princípio do prazer é, segundo o narrador, o que move animais e plantas, mas em alguns animais isto pode ser mais agudo, devido à posse de um “aparato mais fino e intrincado”⁴: a fantasia. Não há quem possa criar mais como ela:

Ela observa e reflete e aparentemente busca das rochas existentes as veias douradas do conhecimento; na verdade, ela forja essas rochas, o fantoplasma, somente por meio da experiência. Para cada lei eterna de uma natureza eternamente igual que se realiza em nós, não, cuja realização provavelmente somos nós, inventamos um círculo, um sistema de causas.⁵

Acreditamos que, na lógica do círculo, o fantoplasma (rocha forjada) também pode esfacelar-se e voltar à condição de matéria amorfa e à mercê da fantasia de um novo ser. Faz-se necessário recordar o resumo exposto aqui da doutrina das dimensões:

O ponto é a existência, que se movimenta (“decadência”) e gera uma linha (“dimensão degenerada”), que por sua vez gera um plano, que gera espaço. O movimento que tem continuidade no espaço é o tempo, o tempo que movimenta (“conteúdo da vida”) gera a vida, a vida se movimenta, produz-se o eu, que é prazer/vontade/desejo [*Lust*], que por seu turno é conteúdo da consciência. Consciência é a existência (ponto), então fecha-se o círculo.

O exemplo das rochas forjadas evidencia a lógica circular que está presente na descrição da doutrina. Do ponto à consciência observa-se movimento e preenchimento: o fantoplasma vai tomando forma quadridimensional (somado o

¹ *Id.*

² Cf. “Ich war hysterisch.” (*Ibid.*, p. 139)

³ Cf. “trägt er seinen inneren Menschen mit, für den es keine Geographie gibt. Und exotischer denn eine brasilianische Wildnis ist die Straße im Verkehrszentrum einer großen Stadt.” (*Id.*)

⁴ Cf. “feineren und verwickelteren Apparat” (*ibid.*, p. 141).

⁵ Cf. “Sie beobachtet und reflektiert und holt scheinbar aus dem Felsen des Bestehenden die Goldäder der Erkenntnis; in Wirklichkeit härtet sie diesen Felsen, das Phantoplasma, erst mittels Erfahrung. Zu den ewigen Gesetzen einer ewig gleichen Natur, die sich an uns erfüllen, nein, deren Erfüllung wir wahrscheinlich sind, haben wir uns je einen Zirkel, ein System von Gründen erfunden.” (*Ibid.*, p. 141)

tempo). O eu que se produz na vida em movimento é vontade (se prazer: movida pela pulsão). Ao mesmo tempo, a vontade causa o movimento e a configuração do eu. Se seguimos a lógica do pensamento da personagem todas as trocas são possíveis.

Werner Kummer (1998) compreende a estrutura dessa doutrina como “metáfora para princípios estruturais do narrar e do narrado”¹. Para ele, a primeira dimensão, a existência, é fator de descentralização do ser, o primeiro ponto acarreta “prazer/ vontade em movimento”; o fantoplasma seria o espaço, ao que Kummer crê ser a dimensão da procura por “formações regionais e históricas da cultura”²:

Correspondente a uma perspectiva construtivista, o fantoplasma ora em foco determina as formas de realização que aparecem na segunda dimensão enquanto processos de vida. A clareza em relação à historicidade dos fantoplasmas e, com isso, a relativização classificatória dos processos de vida constituem a quarta dimensão.³

A quinta dimensão só é alcançada por um tipo humano do futuro, segundo o autor. E em que medida essa estrutura corresponde a fatores narrativos? O autor defende que a passagem da festa, quando o narrador, Brandlberger, falha em dar uma cambolhota, é a evidência da hipótese da própria personagem de que não se pode alcançar a quinta dimensão no mundo desperto. A viagem para os trópicos é a ficcionalização do próprio Brandlberger que, nesta viagem narrativa, por assim dizer, é Slim. No que concerne à proposição epistêmica da narrativa, ou seja, ao estatuto da realidade, o termo paradoxo é primordial. Este é proposto discursivamente no universo literário:

No âmbito da teoria narrativa, por um lado, da relativização do *status* epistêmico de passagens específicas do texto, o resultado é a clareza com relação ao caráter retórico da perspectivação tradicional dos mundos epistêmicos em torno de um mundo dado como normal na ficção. O mundo normal revela-se parcela epistêmica dos mundos fictícios que corresponde sobretudo aos estereótipos e convenções do fantoplasma dominante e, com isso, serve à ancoragem dos fantoplasmas alternativos nas contruções consensuais.⁴

Segundo essa explicação, aos moldes circulares da personagem de *Tróp(ic)os*, o mundo que se pressupõe referencial na perspectiva da narrativa tradicional não é absolutamente negado pela doutrina das dimensões. Ele serve de mola propulsora aos outros fantoplasmas, porque o mundo dado como referencial é partilhado por toda uma comunidade (exemplo disso é a própria menção à floresta

¹ Cf. KUMMER (1998, p. 150).

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 153.

virgem amazônica e às metrópoles; trata-se de ambientes identificáveis para a leitora e o leitor). Da sua reversão surge outro mundo, e esse é o papel que, levando em consideração as consequências narratológicas como o faz Kummer, coube às vanguardas.

Por outro lado, o autor prossegue:

a relativização do *status* epistêmico conduz a rupturas abertas na textura narrativa [*Erzähltextur*] e a um narrar em variadas dimensões epistêmicas que adentram, uma com as outras, um sistema complexo de interações.¹

Kummer compara a estrutura de *Tróp(ic)os* à pintura cubista. Várias passagens do romance, que seriam equivalentes a diferentes dimensões no texto, constituem como que rupturas e montagens. O conjunto disso apresentado reflete um complexo sistema interrelacional que leva a “correntes de metáforas”². O autor aponta, ainda, as diversas referências que se abstraem de tais metáforas: a etnologia (menciona Franz Boas), psicanálise (Freud), antropologia (pelo esquema de Joseph Conrad), racismo e sexismo (Weininger).

A peculiaridade da estrutura formal do romance de Robert Müller está para além da constituição complexa de metáforas. Convive com seus diversos temas a metanarratividade, figurada no texto com o mesmo peso daquilo sobre o qual se quer discorrer. Isso ocorre de maneira pregnante quando o narrador explica as dimensões depois de elas terem sido quase que meramente apresentadas. No capítulo XIX, o narrador dirige-se novamente a um público (usa o pronome Sie, segunda pessoa formal, plural ou singular), que pode ser as leitoras e os leitores. Ele se coloca diante desse público como “criatura do fantoplasma” e os “efeitos reais que [ele] pare[ce] exercer sobre [eles] com ajuda de [sua] dialética” são, na verdade, “funções lógicas de ocorrências que são trasladadas de nossa vigilância.”³ A segunda dimensão (linha) é a que o “ser da floresta” [*Djunglemensch*] alcança (não para menos as pinturas e desenhos de Kelwa aproximam-se de realizações infantis). A última e quinta dimensão é apropriada às “cabeças mais hábeis”⁴. Tem importância a quarta dimensão (que o ser da floresta também não alcança), o

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Id.*

³ Cf. “Geschöpf des Phantoplasmas”, “die realen Wirkungen, die ich mit Hilfe meiner Dialektik aus Sie auszuüben scheine”, “logische Umschmelzungen von Vorgängen, die unserer Aufsicht entrückt sind.” em *Tróp(ic)os*, p. 142.

⁴ Cf. “die tüchtigsten Köpfe” (*ibid.*, p. 142).

tempo, que é capaz de deslocar o espaço.¹ A ideia de avanço, então, estaria vinculada à força do tempo. Vejamos a explicação do narrador:

O ser humano da floresta vê organismos pequenos e grandes, criaturas jovens e velhas, conhece um crescimento e o compreende como bem-estar físico. Porém não conhece estratificação alguma e nenhum desenvolvimento. [...] Ele vive na eternidade, no espaço do existente [*seiend*] que nunca se moveu do seu chão para uma forma mais elevada de existência, para transformações técnicas ou manobras intelectuais. Só quem perde a eternidade descobre o tempo – nós perdemos e descobrimos.²

A terceira dimensão, que contempla a área, também não é para o ser humano da floresta, ele “nem sequer chegou perto do espaço”³. E o fato de ele não ter “profundidade”⁴ pode ser visto como “trocadilho”⁵, mas para o narrador trocadilhos não são um problema. Aliás, note-se que para a leitora e o leitor muito provavelmente a noção de profundidade seria necessariamente metafórica, no sentido do alcance das ideias por parte dos seres da floresta. Entretanto, o próprio trocadilho argumentativo do narrador quer chamar atenção para a noção espacial que isso implica. Aqui ele recorre a um dado espacial e aponta para a necessidade de aliar às suas ideias a dimensão visual que isso implicaria. Na verdade, no centro de sua argumentação reside o fato de que trocadilhos é que provocam suas convicções. A passagem a seguir é fulcral:

Todos os filosofemas e concepções de mundo nasceram de palavras que se designaram algum dia mais tarde como enganos. Algum dia mais tarde, isso significa tarde demais. Os senhores conhecem o provérbio do romper da rosa florescente, do forjar do ferro incandescente.⁶ Chegar a tempo a um ato de criação, não ser letárgico, mas pontual, estar junto – isso é a verdade toda! Pois veja, pertence à precisão outra coisa que liberdade de enganos: cadência [*Takt*], *Pace*⁷. Só verdades que têm *Pace* é que valem.⁸

¹ Vai ficando evidente a apropriação de Robert Müller das ideias de Albert Einstein. Aqui recordamos o *insight* do físico alemão/suíço quando havia passado, de ônibus, por um relógio em Berna e pensou que, se seu ônibus estivesse na velocidade da luz, o relógio ficaria parado. A relação intrínseca de espaço e tempo, no romance, é tomada como noção de progresso, avanço.

² Cf. “Der Djunglemensch sieht kleine und große Organismen, junge und alte Kreaturen, er kennt ein Wachstum und begreift es als leibliche Wohlfahrt. Aber er kennt keine Schichtungen und keine Entwicklung. [...] Er lebt in der Ewigkeit, im seienden Raum, der ihm niemals unter den Füßen fortbewegt wurde zu einer höheren Existenzform, zu technischen Umgestaltungen oder geistigen Manövern. Nur wer die Ewigkeit verliert, entdeckt die Zeit — wir verloren und entdeckten.” em *id*.

³ Cf. “nicht einmal dem Raume angelangt.” (*Ibid.* p. 143)

⁴ Cf. “Tiefe” (*id.*).

⁵ Cf. “Wortspiel” (*id.*).

⁶ São passagens de textos de Goethe: do poema “Gewohnt, getan” e do texto sobre estética “Englische schwarze Kunst”.

⁷ Velocidade do cavalo e do cavaleiro na corrida.

⁸ Cf. “Alle Philosopheme und Weltanschauungen sind aus Worten geboren, die man später einmal als Irrtümer bezeichnet hat. Später einmal, das heißt zu spät. Sie kennen das Sprichwort vom Brechen der blühenden Rose, vom Schmieden des glühenden Eisens. Zurechtkommen zu einem Schöpfungsakt, nicht träge, sondern pünktlich sein, dabei sein — das ist alle Wahrheit! Denn sehen

Construir filosofemas, ou enunciados filosóficos, requer *aproximar-se* das palavras, ou seja, como se fosse um ato *dimensional*. O tarde demais ou o aspecto negativo de embrenhar-se nas estruturas sintáticas do universo meramente sígnico das palavras resolve-se com o ato mais preciso da visualização, que se dá com a metáfora, com os trocadilhos. A precisão do ato criativo faz-se com palavras. Como já referimos anteriormente, a pesquisa em Robert Müller levou alguns catedráticos e pesquisadores às teorias midiáticas, pois lhes pareceu que as ideias figuradas na obra de Müller são antecipação da cultura de imagem dos tempos atuais. Para nós, no entanto, trata-se acima de tudo de dois aspectos: um arrazoadado para novas formas literárias e o papel da linguagem que se repensa via literatura em prol de outras áreas do conhecimento. O uso diferenciado da palavra por novos usos do ritmo, da cadência e da velocidade opera outras dimensões da realidade ou (re)cria realidades.

O narrador ainda prossegue com sua argumentação: operar bidimensionalmente como o ser da floresta é aproximar-se muito mais da música, da dança e da pintura. Não iremos adentrar qualquer crítica com relação a esse posicionamento. Vale destacar que, na contramão disso, está o fato de que os europeus e civilizados, como o narrador, chegam à profundidade, ao desenvolvimento e à inversão.¹ O que parece eurocentrismo, contudo, é relativizado pela alegação da necessidade de surgimento do novo ser humano, pois ele vivencia ambas as dimensões do desenvolvimento humano. Quando o narrador se refere ao “viajante moderno”² para dizer que ele não só se usa dos aparatos sensórios, como também de palavras e da consciência, interpretamos como uma referência muito mais próxima daquele novo ser humano. Antes de recairmos em uma possível crítica pós-colonial ou observarmos nisso uma dicotomização (humano selvagem vs. civilizado) que leva a juízo de valor e coaduna-se com discursos racistas (afinal aparecem as diferenças entre os habitantes dos trópicos vs. das metrópoles europeias), surge-nos a seguinte passagem que se encontra mais ao fim do capítulo XIX e que de certa forma resume e conclui a doutrina das dimensões, e especificamente sua circularidade:

Sie, zur Richtigkeit gehört etwas anderes als Freiheit von Irrtümern: der Takt, die Pace. Nur Wahrheiten, die Pace haben, gelten.” em *id.*

¹ *Id.*

² Cf. “der moderne Reisende” (*id.*).

[...] cada movimento de uma dimensão para a seguinte que lhe é mais elevada é um movimento reflexivo. E todas as concepções [*Anschauungen*] e graus da observação, sejam eles efetivos agora no fantoplasma do ser humano paradoxal ou naquele do ser humano da floresta, ou naquele fantoplasma que, com sua causalidade [*Ursächlichkeit*] completamente outra, denominamos sonho, não são todos eles menos ou mais um sistema cruzado de espelhos? Tudo que é espelhado, até o infinito, tudo que é formado para fins de espaço e tempo e do que seja mais elevado, é o prazer [*Lust*]. Encontrei-o em culturas bárbaras, ricos sistemas do físico com uma velocidade [*Pace*] atrelada, e encontrei-o na cultura asiática do intelecto, do qual somos parte. Aqui não se pode tomar uma decisão sobre um primado. Cultura é cultura e, como tal, incomparável. A ideia do desenvolvimento é dada somente dentro de nosso fantoplasma. Nenhuma outra cultura irá admitir o avanço ou nem compreenda; a não ser que ela seja corrompida e dessimesmada [*entselbstet*]. Só uma coisa assinalada é certa: aquelas culturas são físicas, esta é intelectual. O princípio do espelho, a observação estende-se junto daquelas que não conhecem a profundidade e a distância, para o exterior não articulado ao interior. A curiosidade se deleita enquanto crueldade. Mas nossa vivisseção chama-se cientificidade. Vamos à profundidade, chegamos à dimensão do tempo, movimento e rapidez, e nos viramos como que na última dimensão do paradoxo de volta para fora: tornamo-nos aparentemente positivos e físicos, aparentemente primitivos em concepções [*Anschauungen*] e de dimensões singelas. A verdade é que só agora prosperamos para um resultado definitivo em nosso desenvolvimento intelectual. O espírito [*Geist*] está morto; viva o espírito! O espírito — — —¹

Algumas conclusões nossas dessa passagem, levando em consideração o que foi escrito até o momento: 1) as dimensões são a base da roda d'água que representa a circularidade do pensamento e da evolução humanas; aqui há uma nova palavra que agrega o rol de metáforas: espelho; 2) culturas não são inferiores ou superiores, são espelhadas, complementares; se Robert Müller eventualmente propõe uma etnologia, ela representaria aquela em que o observador se compreende diante de outra cultura; 3) a “cientificidade” como princípio do pensamento leva ao desenvolvimento e à profundidade, mas onde chega pode refletir uma exterioridade que se alcança com outros métodos mais primitivos (aqui

¹ Cf. “[...] jede Bewegung einer Dimension zu ihrer nächsthöheren ist eine rückbezügliche. Und sind nicht alle Anschauungen und Stufen der Beobachtung, ob sie jetzt im Phantoplasma des paradoxen Menschen oder jenem des Djunglemenschen wirksam sind, oder in jenem Phantoplasma, daß wir mit seiner vollständig anderen Ursächlichkeit Traum nennen, ein mehr oder weniger verschränktes System von Spiegeln? Alles was gespiegelt, bis ins Unendliche gespiegelt wird, alles, dem zu Zwecken Raum und Zeit und Höheres gebildet sind, ist die Lust. Ich habe sie in barbarischen Kulturen gefunden, reichen Systemen der Physis mit einer gebundenen Pace, und finde sie in der asiatischen Intellektkultur, zu der wir uns zählen. Über ein Primat kann hier die Entscheidung nicht gefällt werden. Kultur ist Kultur und als solche unvergleichbar. Die Idee der Entwicklung ist erst innerhalb unseres Phantoplasmas gegeben. Keine andere Kultur wird den Fortschritt zugeben oder auch nur fassen können; es sei denn, daß sie verderbt und entselbstet ist. Nur das eine Bezeichnende ist gewiß: jene Kulturen sind physisch, diese ist intellektuell. Das Spiegelprinzip, die Beobachtung erstreckt sich bei jenen, welche die Tiefe und die Ferne nicht kennen, auf das nicht ins Innere gegliederte Äußere. Die Neugier ergötzt sich als Grausamkeit. Unsere Vivisektion aber heißt Wissenschaftlichkeit. Wir gehen in die Tiefe, kommen in die Dimension der Zeit, Bewegung und Schnelligkeit, und wenden uns gleichsam in der letzten Dimension des Paradoxen wieder nach außen: wir sind scheinbar positiv und physisch, scheinbar primitiv an Anschauung und schlichtdimensional geworden. Die Wahrheit ist, daß wir erst jetzt wieder zu einem endgültigen Ergebnis in unserer intellektuellen Entwicklung gediehen sind. Der Geist ist tot; es lebe der Geist! Der Geist — — —” (*ibid.*, p. 145).

ainda o argumento da circularidade); 4) o espírito está morto, porque não opera mais no âmbito puramente idealista, ele produz e se desenvolve pela observação e imersão em ambientes diversos, em outras dimensões. Com relação à estética de vanguarda da época de Robert Müller, aqui os termos expressionismo e primitivismo ganham um sólido esclarecimento a partir da dicção literária. Com relação a uma proposta mais universal, para além do tempo característico das vanguardas históricas europeias, oferece-se, com maior clareza argumentativa da doutrina das dimensões, um esclarecimento (“suficiente”) do mecanismo de produção intelectual humana, do “espírito”.

O filósofo Ernst Cassirer, em seu *Linguagem e mito*¹, escreve o seguinte sobre a relação entre os dois elementos que dão título ao livro: “Toda a designação lingüística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta ‘paronímia’ das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos.”² Os mitos, seja na concessão de signos linguísticos para os fenômenos e as coisas vistos pelos primitivos (como na configuração de deuses e explicações para o mundo), seja na forma com que os modernos o compreendem, ou seja, através do estudo etimológico das palavras que lhes dão nome, ressaltam o filtro da linguagem como o primeiro dado da conformação das cosmovisões. Cassirer fala aqui não só a partir do contexto das filologias, como também da filosofia da linguagem. Mais ainda: chama atenção para o ponto de vista filológico sobre o mito, como o de Max Müller.³ Aí, a conclusão de Cassirer é que não há como sobrepor totalmente o que se percebe e o aparato sógnico que o denomina. Dessa forma, a atividade intelectual humana não alcança a verdade absoluta ou busca reproduções daquilo que vê sensorialmente⁴, cria, isso sim, formas simbólicas que tornam possível haver objetos do real para a “captação intelectual”⁵. No que concerne às diferentes formas, “o mito, a arte, a linguagem e a ciência”⁶, Cassirer diz o seguinte:

¹ Publicado no mesmo ano do segundo volume da *Filosofia das Formas Simbólicas – O Pensamento Mítico*, ou seja 1925. O primeiro volume era sobre linguagem, assim se pode inferir de *Linguagem e mito* que ele provém de um processo de amadurecimento das ideias filosóficas de Cassirer.

² Cf. CASSIRER (2011a, p. 18).

³ *Id.*

⁴ Aqui referência à “revolução copernicana” de Kant. Uma breve explicação seria “Em lugar de medir o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas imediatamente, cumpre descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca.” (*Ibid.*, p. 22)

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

[elas] aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo.¹

Desse modo, não há uma hierarquização no que se refere ao estudo de cada forma, pois o processo de sua constituição é o mesmo, e nenhuma representa uma realidade empírica única e indiscutível.

Como já observamos, o narrador Brandlberger dispõe cada tipo de arte em uma dimensão; a música, a dança e a pintura estariam entre as mais primitivas. A cientificidade pertence aos pensamentos mais elevados, porém não podemos esquecer que também os três viajantes foram objeto de observação do parlamento de Luluac e tomaram o lugar dos primitivos quando de uma suposta comparação com a etnografia. Em outro momento, o narrador ainda diz ser a música adimensional e a arquitetura pertencente à linha, no sentido de que ela já é conhecida dos povos mais antigos.² No que concerne à linguagem, ao signo linguístico, parece ela pertencer à dimensão mais elevada, não só porque tem o potencial maior de criação (ela recria inclusive as outras artes ao descrevê-las ou reinventá-las), como é o princípio de todas as formas (princípio circular: a dimensão mais elevada volta à primeira).

Com relação à pintura ou à escultura, a imagem que conformam interpretamos como metáfora usada pelo narrador para o papel da linguagem de maneira geral. Elucidamos a interpretação com a passagem em que Slim e Brandlberger (capítulo XX) atendem ao chamado do pintor e vão conversar com ele. Aí ocorre algo peculiar: Brandlberger se distancia dos dois e tem contato com as obras de Kelwa. Primeiro um cachorro (referência àquele cachorro similar à pintura de Kokoschka mencionada aqui), depois uma pantera (a sofrer de fome de alimento e de prazer: referência indireta à pantera que foi morta em outro capítulo anterior). As esculturas servem de mote para uma noção mais plástica das obras, em seguida, ele vê Slim conversando com Kelwa e observando quadros. A Brandlberger ocorre algo: os dois (o pintor e o americano) seriam partes diferentes a compreender o todo, “[e]ra um ato de desespero, dialética maldita, isso é que era!”³, de modo que não sabe quem era de fato o verdadeiro pintor, se o “aventureiro internacional e de

¹ *Id.*

² *Cf.* informação em *Tróp(ic)os*, p. 153.

³ *Cf.* “Es war eine Verzweiflungstat, gottverdammte Dialektik, das war es!” (*Ibid.*, p. 152).

experiência refinada” ou Kelwa, o “nativo”¹. A pergunta é retórica, pois já se responde com a menção à dialética. Mais que referenciar indiretamente o primitivismo e o expressionismo (Kelwa e Slim) é a visão dialética que conduz o passeio do narrador-personagem pelas obras, às vezes contando com a leitora ou o leitor para realizar a síntese.

O “sentimento de transformação”² acompanha Brandlberger. Embora saiba tratar-se de uma pintura mais de técnica rudimentar, o “grupo plástico [era] mais intrincado”³, “tudo era: imagem”⁴. A personagem prossegue: o que de fato muda não é a técnica usada na pintura, seja ela feita por povos primitivos, seja pela sociedade ocidental avançada, “a consciência alterada” é que “acarreta clareza alterada”⁵. Observar, para a personagem, “significa querer”⁶:

O saber de formas e coisas está aí antes da percepção. Fundamentalmente o que é configurado de modo unidimensional é subjacente a tudo. O que é cada ser humano? Uma simbiose de animais. Esse Kelwa possui um fantoplasma que corresponde ao seu tipo de vida de caçador. [...] Vida é um sistema completo – uma cultura. Se na quinta dimensão inventada por mim volto a ele ocasionalmente, bom, então a vida volta a ser para mim, depois de trinta gerações, caça. Vejo humano e animal sob a forma aparentada – pois a forma é uma desculpa para minha vontade de viver.⁷

Vida está para caça, que está para observação. E esta é fruto da vontade e pode gerar coisas. Vontade, então, está para forma. O argumento revela que as formas são várias, ao mesmo tempo que a forma em si é princípio das coisas. Indo para além da interpretação da passagem, note-se que se centralizam a linguagem e o mito, a menção a “trinta gerações” confere ancestralidade à ideia. E se os dois elementos são interligados, corrobora-se o pensamento casseriano de que o mito é a linguagem em seu engodo primordial: o que é, que se diz ser o real, só é pela medida da linguagem, pela forma que o faz existir, nenhum signo linguístico é *ipsis litteris* o seu elo material. O pensamento filosófico que perpassa também o texto de

¹ Cf. “[Dieser] internationale und raffiniert erfahrene Abenteuer”, “Eingeborene” (*id.*)

² Cf. “Gefühl der Wandlung” (*id.*)

³ Cf. “verwickeltste[n] plastisch[e] Gruppe.” (*id.*)

⁴ Cf. “Alles war: Bild.” (*id.*)

⁵ Cf. “das geänderte Bewußtsein, das eine geänderte Anschaulichkeit nach sich zog” (*id.*).

⁶ Cf. “heißt wollen” (*id.*)

⁷ Cf. “Das Wissen von Formen und Dingen ist vor der Wahrnehmung da. Im wesentlichen liegt allem das undimensional Gestaltete zugrunde. Was ist der einzelne Mensch? Eine Symbiose von Tieren. Dieser Kelwa besaß ein Phantoplasma, das seiner Art von Jägerleben entsprach. [...] Leben ist ein vollständiges System — eine Kultur. Kehre ich in der von mir erfundenen fünften Dimension gelegentlich zu ihm zurück, gut, so ist mir das Leben nach dreißig Generationen wieder einmal Jagd. Ich sehe Mensch und Tier unter der verwandten Form - denn die Form ist ein Vorwand für meinen Lebenswillen.” (*Ibid.*, p. 153)

Robert Müller tem alcance peculiar por desenvolver-se na escrita literária. As condições desse desenvolvimento são expostas pela complexa interrelação de cenário (espaço), tempo (correr da narrativa, independentemente se cronológica ou não), vozes e/ou focos (personagens) e o aspecto ficcional (invenção de algum fato ou ideia). A pantera, que Brandlberger reconhece por lembrar a tatuagem da mulher de Kelwa, Rulc, antecede uma cena curiosa em que a fêmea [*Weib*] da pintura interage com ele quando este toca sua barriga. Ela exemplifica o ato da vontade da personagem. Ao fim, quando sente algo tocar sua nuca e depara-se com Slim, tem-se a sensação do próprio Brandlberger ser o macho da composição artística de Kelwa a ser observado pelo árabe-americano. Os ambientes se mesclam, o da arte e de um possível mundo referencial. Tal mescla corrobora com pregnância a noção de forma como conformadora de realidades, e não como cópia de uma só.

O “desenvolvimento” consoma o “destino físico primevo”¹ e mesmo Kelwa é capaz de oferecer um esclarecimento suficiente com sua pintura menos desenvolvida; suas pinturas, que consistem basicamente de cores, são dialéticas, segundo Brandlberger, porque contam com o observador, com a sua vontade, para conferir-lhe formas e conteúdos mais complexos. Além disso, sua arte primitiva não é uma arte mais elevada, porém mais “dialética”, capaz de congrega todas as outras e realizar síntese. A esta afirmação o narrador-personagem diz chegar de forma metafórica ou figurativa [*bildlich*] a “uma alegoria/metáfora do espaço” [*Raumgleichnis*]². Porém não se trata aqui de uma síntese cerrada, ela volta, potencialmente, às outras dimensões, desmembra-se: traçando a circularidade que figura síntese e análise. Diante dessa exposição, chegamos à conclusão de que a literatura é o ambiente da quinta dimensão: a literatura é a metáfora do espaço ou o espaço em estado metafórico.

Para encerrarmos este tópico que trata da metáfora, elemento central para a condição mítica da constituição da linguagem, e que é o âmago da doutrina das dimensões, é preciso analisar o elemento espacial que essas dimensões pressupõem. Em conversa com Brandlberger, Slim diz ser o seu fisiologismo na verdade intelectualidade [*Geistigkeit*]. Qual é a natureza do espaço por onde Slim (e Brandlberger) se move e desenvolve sua doutrina das dimensões ou “teorias dimensionais”? Note-se que ele assume possuir tais teorias ou doutrina que são

¹ Cf. “Entwicklung”, “das physische Urschicksal” (*ibid.*, p. 160).

² Cf. “eines Raumgleichnisses” (*id.*)

também de Brandlberger. Primeiramente ele é fluido e Slim volta-se para a física para explicá-lo:

Para produzir o fluido de que se trata em cada ocasião específica, indifere se o senhor movimentar o corpo nos campos de radiação do magneto ou se o campo passeia ao largo dele. Tome o senhor as correntes de inversão! All right, isto é minha comparação! Para variar um pouco, não vou movimentar, por assim dizer, a última dimensão apreensível por nós, isso é o tempo, mas executar um movimento objetivo vazio contra ela. O fluido, que é produzido de tal maneira, é, então, mais ou menos essa minha dimensão; que nela eu recorra a formas de vida antigas, primevas e de dimensão baixa, é justamente, querendo dizer, seu ser reacionário.¹

O fluido, ao qual se refere Slim, permite uma movência no espaço diferente da do tempo. Se há um retorno a uma dimensão primeva, isso se deve a outro fator que não o cronológico. É porque espaço é forma, e não substância, que isso ocorre, porque as formas são propostas pelo intelecto [*Geist*]. Brandlberger identifica uma peculiaridade ainda mais interessante: Slim não só tem uma inteligência sintética, como se assume nela.² Mas a personagem alemã não se assume enquanto sujeito menos que o outro, ela mesma diz: “durante aquele dia [da conversa entre ambos] minha cabeça não era nada mais que uma filial do organismo pensante fenomenal que Slim escondia em seu crânio.”³ Ou seja: a relação entre as personagens, que ora revelam tratar-se da mesma entidade, ora definem-se como dois elementos de uma síntese, leva a uma concepção intersubjetiva do espaço. Se este é fluido e não precisa do tempo para conformar-se, projeta-se, então, na intersubjetividade. Se literatura participa de uma comunidade de comunicação, como exposto aqui, ela observa o mesmo princípio; emula fatos ou argumentos não só com ideias ou elementos narrativos, mas também com sujeitos (personagens) que os configuram.

A relação entre Brandlberger e Slim enquanto seres dialéticos é conflituosa: “Deixávamos para trás nossa interseção anímica, ansiávamos por colocar mecanicamente entre nós tempo e espaço, por meio do desenvolvimento

¹ Cf. “Um das Fluidum zu erzeugen, auf das es jeweils ankommt, ist es gleichgültig, ob Sie den Körper im Strahlungsfeld des Magneten bewegen, oder ob das Feld am Körper vorbeispaziert. Nehmen Sie die Inversionsströme! All right, das ist mein Vergleich! Ich bewege einmal zur Abwechslung sozusagen nicht die letzte uns faßbare Dimension, das ist die Zeit, sondern führe eine leere objektive Bewegung gegen sie aus. Das Fluidum, das derart erzeugt wird, ist dann ungefähr diese meine Dimension; daß ich in ihr auf alte, uralte niedrigdimensionale Lebensformen zurückgreife, ist eben ihr, wollen sagen, reaktionäres Wesen.” (*Ibid.*, p. 164)

² *Id.*

³ Cf. “Mein Kopf war während dieser Tage nichts als eine Filiale des phänomenalen Denkorganismus, den Slim in seinem Schädel barg.” (*Id.*)

procurávamos nos desprender um do outro.”¹ Esse anseio por fuga um do outro não se dava “somente dentro do local”², eles fugiam, também, “de um pensar superexaltado e ao mesmo tempo com complexo de culpa.”³ Quando o narrador ainda prossegue dizendo que ambos arrastavam ou raptavam o espaço, é porque com isso desfaziam a “interseção” de realidade e imaginação, e estavam: “[f]ora do espaço, do espaço perceptível em forma de uma floresta densa de matagais entrincheirados no tempo sem rota! O espaço foi raptado por nós.”⁴ Para elucidar: a amálgama dos dois desfaz uma sensação de totalidade do espaço, não há alteridade, não há objetivação. A floresta densa representa a ausência de brechas relacionais que coloca cada elemento da conformação espacial em seu devido lugar.

Na concepção de uma doutrina das dimensões, que se ambienta idealmente na literatura, o espaço tem outros contornos, de modo que sonho e realidade presumida se dissipam; que o elemento tempo não condiciona a mobilidade intersubjetiva e artística das dimensões.

As ideias desenvolvidas ao longo da narrativa, como sói acontecer, são intercaladas por acontecimentos. Um dos mais importantes é a chegada das personagens, da caravana, na caverna atrás da cachoeira, onde estaria o tesouro. Pouco antes, no entanto, Brandlberger chega a algumas conclusões significativas para sua doutrina. Depois de ele escutar Slim e Zana em outra cena amorosa de extrema animalidade (ouve um “relinchar” – a respiração de Slim – e um som de soluço indefinido, o “grito de amor”⁵ de Zana), e com isso novamente ser acometido pela aspiração sempre frustrada (a relação erótica com a sacerdotisa), chega a “descobertas”⁶ sobre as quais logo falaremos. Em sua volta, tudo começa a ganhar dimensões maiores e formas humanas ou animalizadas por conta de uma “sensibilidade supranormal”⁷. A fogueira tem como que um “lábio de serra” com “dentes minúsculos” que mastigava “cada uma das células verdes” dos pedaços

¹ Cf. “Wir ließen unsere seelischen Schnittpunkte zurück, wir strebten mechanisch Raum und Zeit zwischen uns zu legen, wir suchten durch Entwicklung voneinander loszukommen.” (*Ibid.*, p. 185)

² Cf. “allein innerhalb des Lokales” (*id.*).

³ Cf. “vor einem überreizten und gleichsam sich schuldig fühlenden Denken.” (*id.*)

⁴ Cf. “Aus dem Raum, dem fühlbaren Raum in Gestalt eines dickichtverschanzten dicken Waldes in die streckenlose Zeit! Der Raum wurde von uns entführt.” (*id.*)

⁵ Cf. “Schnauben”, “Lieberschrei” (*ibid.*, p. 188).

⁶ Cf. “Entdeckungen” (*id.*).

⁷ Cf. “übernormal[e] Empfindlichkeit” (*id.*).

frescos de madeira.¹ E tudo isso ocorria em uma “árvore bastante ramificada”². Sua forma extraordinária começava a apresentar uma espécie de convulsão.

Um brilho verde, intenso como raios catódicos, preenchia o espaço superior [da árvore], e aqui propagava-se um tipo de palmeira retorcida, composta de joelhos e articulações, em cujos membros estava pendurada uma tripa viva e gigante. A convulsão infinitamente lenta que estremecia para cima parecia vir do nada e desembocar para o nada. A coisa era forte como coxa de homem e robusta como um casulo cheio de seda verde. Nesta autorreprodução de um organismo vivo, foi identificada a sensação básica, a visão de unidade da palavra “deslocar” [*rücken*]. Esse animal era puras costas [*Rücken*], ocorreu-me, seu movimento, sua vida era analisada no movimento rápido [*Ruck*], por meio de série de choques, eram-lhe ao mesmo tempo o movimento que prosseguia e desempenho digestivo. Quando por um tempo, que pareceu eterno, segui este movimento a partir de uma parte do cérebro, entendi-me com ele somente em uma mudança climática brusca de pensamentos na consciência.³

Nessa passagem, o espaço dá lugar à noção mais evidente da espacialidade. As dimensões do espaço promovem-se pela consciência e pela razão (cérebro). Não é o corpo que as configura, mas a observação que traça formas. Ali, ainda, o corpo só é o corpo do que é visto, o que se vê toma formas humanas (língua, dente, articulações). Toda e qualquer aspiração idealista (a razão independente), no romance, acaba sempre por conformar a realidade material, e embrenhar-se nela, de modo a não haver destituição uma da outra.

A luz verde toma conta e dela sai o crânio de uma cobra que “não conhecia o espaço”⁴, “seu meio era todo planura [*Fläche*]”⁵. Embora isso não tenha sido possível na época, parece haver ali um aparelho televisivo, porém não tridimensional. A remissão constante a uma cobra (que matou Rulc), bem como aos animais e à sua limitação de percepção espacial, é elemento menemônico criado na narrativa para a primitividade, como o foram os tópicos anteriores.

¹ Cf. “Sägelippe”, “mit den winzigen Zähnen jede einzelne der grünen Zellen” (*id.*).

² Cf. “stark verästelte[r] Baum” (*ibid.*, p. 189).

³ Cf. “Ein grüner Schimmer, intensiv wie Kathodenstrahlen, füllte den oberen Raum, und hier breitete sich eine knorrige, aus Knien und Gelenken gestückelte Palmenart aus, zwischen deren Gliedern ein lebendiges Riesengedärm in Knäueln hing. Die unendlich langsame Faltung, die daran emporzitterte, schien aus dem Nichts zu kommen und in das Nichts zu münden. Das Ding war stark wie ein Mannsschenkel und prall wie ein voller Balg aus grüner Seide. In dieser Selbstfortpflanzung eines Lebewesens war die Grundsensation, die Einheitsanschauung des Wortes »rücken« gekennzeichnet. Dieses Tier war bloßer Rücken, fiel mir ein, seine Bewegung, sein Leben war analysiert im Ruck, durch Serien von Chocks, sie waren ihm zugleich Fortbewegung und Verdauungsleistung. Als ich eine Zeitlang, die ewig schien, aus einem Teile des Gehirnes dieser Bewegung gefolgt war, kam sie mir erst in einem Wetterbruch von Gedanken klar zu Bewußtsein.” (*ibid.*, p. 189)

⁴ Cf. “kannte den Raum nicht” (*id.*).

⁵ Cf. “sein Medium war allenthalben die Fläche” (*id.*) A palavra Fläche já foi traduzida aqui como plano, porém neste excerto é preciso acentuar ainda mais a ausência de tridimensionalidade.

Agora sim, com esse fato, Brandlberger faz descobertas (sempre no desenvolvimento de sua doutrina):

O espaço é um produto do conhecimento da gravidade. Quanto mais gravidades na vida, mais elevadas a espacialização e a dimensão. O animal [cobra] não conhecia o tempo, talvez ele não tenha morrido, morrido no sentido humano. Pois a morte é a gravidade dentro do tempo. Somente por meio dele, pela resistência e negação, ocorre o tempo humano. Pois só o que ocorre se conhece. Ocorre pelo tornar-se conhecido. A sensação da gravidade é uma debilidade e diminuição da capacidade, mas a inibição cria dimensão mais elevada. Só com o pensar contra surgiu o pensar mais elevado, com a morte do pensamento aproximo-me mais dele, na gravidade de uma realidade exulto a próxima. Minhas capacidades de segurança, minha estabilidade são reduzidas. Mas meu conhecimento aumenta. Para cada vertigem ocupo uma nova dimensão. Para cada condução que renuncio ganho uma perspectiva.¹

A inspiração para tal “descoberta” é o fato de Brandlberger ter observado a cena em momento de letargia, o que muitas vezes ocorre pela febre amarela que acomete as personagens de tempos em tempos. Slim, por outro lado, parece ser figura mais empreendedora, uma projeção de um estado mais ativo de Brandlberger. Lembrando: a configuração do espaço, no romance, é dialético e intersubjetivo. O peso da gravidade, ainda, é que aumenta as dimensões. A realidade objetiva parece destituir-se do ato de pensar. A ambivalência que aí reside (como pode, então, o conhecimento aumentar sem a razão, o pensar, humano?) só confere ao ato cognitivo a sua intrínseca relação com a percepção do mundo material, cuja matéria-prima parece constituir-se como tal, desde o primeiro momento, em uma simbiose inquebrantável dela com a forma gerada pelo espírito [*Geist*]. A diferença entre o animal e o ser humano, segundo Brandlberger, é que o primeiro só enxerga o horizonte, o segundo o espaço infinito: ele não precisa vê-lo para conhecê-lo.

A chegada na caverna é anunciada como a do “fantoplasma, a face interna em ação”². Diz terem se orientado pelo rio como o fazia Zana. Agora, então, a orientação seria outra. O narrador pergunta-se até mesmo se haveria a possibilidade

¹ Cf. “Der Raum ist ein Produkt der Erkenntnis der Schwerkraft. Je mehr Schwerkraft im Leben, desto hochartiger die Verräumlichung und Dimension. Das Tier kannte nicht die Zeit, vielleicht starb es nicht, starb nicht im menschlichen Sinne. Denn der Tod ist die Schwerkraft innerhalb der Zeit. Durch ihn erst, durch den Widerstand und die Verneinung, wird die menschliche Zeit. Denn erst was wird, ist erkannt. Es wird durchs Erkanntwerden. Die Sensation der Schwerkraft ist eine Schwächung und Fähigkeitsminderung, aber Hemmung schafft höhere Dimension. Erst durch das Dawiderdenken entstand das höhere Denken, mit dem Tode des Gedankens nähre ich ihn höher, in der Schwerkraft einer Realität beschwinge ich die nächste. Meine Sicherheitsfähigkeiten, meine Stabilität sind vermindert. Aber meine Erkenntnis ist gemehrt. Für jeden Schwindelanfall gewinne ich mir eine neue Dimension ein. Für jede Direktion, auf die ich im Leben verzichte, erhalte ich eine Perspektive.” (*Ibid.*, p. 190)

² Cf. “Phantoplasma, das innere Gesicht in Kraft” (*ibid.*, p. 192.)

de se depararem com “um acampamento antigo espanhol ou português”¹. Chegam a um monte, como mencionado na apresentação crítica, ali:

[f]ormavam-se colinas, vales aprofundavam-se; o plateau desfiava-se em cadeias montanhosas, empurrava para frente, como um bloco de raízes, escoadouros e rios. O curso do riozinho tornou-se mais íngreme, agora suas águas estancavam-se e tornavam-se esverdeadas e letárgicas. Por volta do meio-dia, quando o sol se encontrou no zênite, tínhamos chegado ao nosso objetivo.²

A descrição, claramente de cunho realista, prepara a cena fantástica da caverna, além disso, no tijolo que Slim trazia consigo e que indicava a localização do tesouro, os “sinais topográficos” correspondiam ao local descrito acima. As personagens adentram o fio de água da cachoeira; como já dito aqui, haviam adentrado um universo cheio de gás e luz verde, um outro *meio*; estavam contaminados pelo riso e tudo que Brandlberger havia sonhado e alucinado encontrava ali um sentido. Naquele espaço surgiu uma cobra, em torno da qual havia luz verde; ali não havia gravidade, pois as personagens não tinham mais peso; junto disso, haviam perdido também a capacidade de audição.

O verde nos atravessava como raios catódicos ou exposições siderais. Não era luz, mas uma torrente espessa palpável. Nesta torrente nadavam elementos do arco-íris, mergulhavam, escorriam e subiam, eram tangíveis, era possível que se deixassem deslizar como mechas por entre os dedos. Zana colocou a mão em seu tecido delicado; curvado e obediente a qualquer gesto, escorreu sobre ela. Os raios verdes principais, por outro lado, penetravam-nos. Não se prendiam à pele, mas surgiam organicamente da carne, reconfiguravam-se, materializavam o corpo em um segundo meio [*Medium*]. O espaço, que preenchia nossos corpos, surgia sobre novas condições de base.³

A referência à cor verde e aos animais, especialmente à cobra, está calcada em uma noção de ancestralidade. Esta, no entanto, não se caracteriza como algo conhecido, mas novo. Isto porque seu ambiente pré-linguístico, mítico como momento de sua criação, passa a ser conhecido por entes humanos. Já havíamos mostrado aqui a cobra que Brandlberger vê movendo-se na planura. E se depois há

¹ Cf. “ein altes spanisches oder portugiesisches Lager” (*id.*)

² Cf. “Hügel bildeten, Täler vertieften sich; das Plateau franste in Höhenzügen aus, schob wie ein Wurzelblock Ausläufer und Füße voraus. Der Lauf des Fließchens war steiler geworden, jetzt stauten sich seine Wasser und wurden grünlich und träge. Um die Mittagsstunde, als die Sonne sich im Zenith befand, waren wir an unserem Ziel.” (*Id.*)

³ Cf. “Das Grün ging wie Kathodenstrahlen oder siderische Einwirkungen durch uns hindurch. Es war kein Licht, sondern eine fühlbare dichte Flut. In dieser Flut schwammen Regenbogenelemente, sie sanken, sie flossen und stiegen, sie waren tastbar, man konnte sie wie Strähnen durch die Finger gleiten lassen. Zana legte die Hand in ihr zartes Gewebe; geknickt und aller Prägung gehorsam floß es darüber hin. Die grünen Hauptstrahlen aber drangen durch uns hindurch. Sie hafteten nicht an der Haut, sondern brachen organisch aus dem Fleische hervor, sie gestalteten um, materialisierten den Körper neuerdings in einem zweiten Medium. Der Raum, den unsere Leiber füllten, entstand auf neuen Grundbedingungen.” (*Ibid.*, p. 194)

referência a “rodela de construção antiquíssima, elmos, armaduras, alabardas e objetos de couro”¹, tanto mais forte constitui-se essa tese. Em um ambiente onde não há linguagem, também não há espaço. Isso é figurado no romance: “Luz e matéria tornaram-se idênticas e a consequência era que estávamos ali, sem espaço, como que pintados na parede verde, achatados pelo domínio espacial da luz verde.”² Para os indígenas ali presentes, tudo era menos ilusório. O narrador pergunta-se se ele e os companheiros ocidentais não teriam se tornado “símbolos do mundo aquático”³ e afirma estar resolvido o problema da mitologia. Isso ganha maior esclarecimento com a vinculação da doutrina das dimensões ao mito e à linguagem.

Um livro que me ocorre em um momento abençoado passei a escrever desde então. Tais momentos, durante sua passagem, são imemorais e veneráveis e não somos estranhos um ao outro. Não tenho memória do que não foi. Nada vem do ser humano que de alguma forma já não tivesse estado nele, e nada é para ele que não estivesse nele. O que falo tanto de trópicos? O selvagem não os conhece, só o nórdico, para ele, são um tropo para a sua incandescência e a febre devoradora em seus nervos. Ele os inventa para compor-lhe uma metáfora [*Gleichnis*]. Mas eles não são existentes, são apenas uma relação monótona, tediosa, de crescimento. Não há coisa nenhuma ali além dessa relação de crescimento. O que não compreendemos com a paixão não existe. Não creio em um livro que eu não tivesse visto como uma necessidade, como um fato a não se substituir, e não creio em leitores em quem eu não esteja ardentemente apaixonado. Tudo começa na paixão e ela é um preceito [*Diktando*] de nossa entranha. Minha tireoide não está de acordo com a senhorita, leitora. Ela não a conhece, não ama a senhora; ela nega para aproximar-se da senhora de alguma forma. Então não posso fazer nada e tenho de deixar esse livro de lado. Eu ultrapassei o livro. É sempre uma coisa suja, quando alguém escreve livros, especialmente esses sobre os trópicos. Pois os trópicos são as fraldas da humanidade. Quem não as usa mais seria maduro e não os versificaria. *Os trópicos são a puberdade de um jovem europeu*.⁴

¹ Ver apresentação crítica do romance.

² Cf. “Licht und Materie wurden identisch und die Folge war, daß wir raumlos dastanden, gleichsam an die grüne Wand gemalt, plattgedrückt von der räumlichen Herrschaft des grünen Lichtes.” (*Ibid.*, p. 195).

³ Ver apresentação crítica do romance.

⁴ Alguns trechos desse excerto já foram mencionados na apresentação crítica do romance. Cf. “Ein Buch, das mir in einem gesegneten Momente einfällt, habe ich nachträglich seit je geschrieben. Solche Momente sind während ihrer Passage uralte und ehrwürdig und wir sind einander nicht fremd. Ich habe kein Gedächtnis an Nichtgewesenes. Nichts kommt ja aus dem Menschen, das nicht schon irgendwie in ihm dagewesen wäre, und nichts ist für ihn da, das nicht in ihm da wäre. Was spreche ich da viel von den Tropen? Der Wilde kennt sie nicht, nur der Nordländer, sie sind ihm ein Tropus für seine Glut und das verzehrende Fieber in seinen Nerven. Er erfindet sie, um sich ein Gleichnis zu setzen. Aber sie sind nicht vorhanden, sondern nur eine langweilige monotone Wachstumsbeziehung. Es ist überhaupt nichts da, als diese Wachstumsbeziehung. Was wir nicht mit Leidenschaft erfassen, gibt es nicht. Ich glaube nicht an ein Buch, das ich nicht als eine Notwendigkeit, als ein nicht zu ersetzendes Faktum angesehen hätte, und ich glaube nicht an Leser, in die ich nicht leidenschaftlich verliebt bin. Alles ist erst in der Leidenschaft und die ist ein Diktando unserer Eingeweide. Meine Schilddrüse ist mit Ihnen nicht einverstanden, Fräulein Leserin. Sie kennt Sie nicht, sie liebt Sie nicht; sie leugnet, zu Ihnen in irgendwelchen näheren Beziehungen zu stehen. Ich kann also nichts tun und muß dieses Buch unterlassen. Ich bin über das Buch hinausgewachsen. Es ist immer eine schmutzige Sache, wenn eine Bücher schreibt, zumal aber solche über die Tropen. Denn die Tropen sind die Kinderschuhe der Menschheit. Wer sie ausgetreten hat, wäre reif und dichtete sie nicht. *Die Tropen sind die Pubertät eines jungen Europäers*.” em *Tróp(ic)os*, p. 214ss.

A condição mítica da escrita reside no próprio escritor, o escritor é como que a própria escrita, as palavras mesmas. A relação orgânica que aí reside transpassa até mesmo a leitora e o leitor, provocando uma simbiose de caráter erótico. E se os trópicos são metáfora para um europeu jovem (europeu estaria para aquele que domina a escrita) é porque são relacionados aos primórdios da linguagem. A viagem mítica de Brandlberger é para a condição ainda imatura da humanidade, onde o corpo e o espírito pululam como em um estado bruto ainda de contemplação e apreensão do mundo. Onde mais a escrita literária encontraria matéria rica e moldável para sua forma?

No contexto histórico geral, o problema do mito, uma questão na época de Robert Müller frequentemente lançada pela etnologia e psicologia do desenvolvimento¹, é no romance um problema de dimensionalidade. As dimensões revelam menos ou mais desenvolvimento; as diferentes dimensões, com isso, representam diferentes níveis do uso da linguagem (artística de maneira geral), entretanto, o princípio da circularidade (roda d'água) leva à compreensão de uma dinâmica interrelacional, em que as dimensões ou dialogam ou são intercambiáveis. Elas configuram formas artísticas ou cognitivas; as personagens e todo o plano narrativo também são dimensões, ou seja, no romance não se fala apenas sobre elas, as formas do romance são dimensões. Isso se evidencia quando, no momento em que as personagens saem da caverna, Slim diz poder encontrar ali o segundo corpo quando o primeiro faltar. Ao mesmo tempo, este segundo corpo pode existir concomitantemente ao primeiro, algo possível na literatura, sobretudo quando as dimensões espaciais não desconsideram alucinações, sonhos e todas as outras formas artísticas.

Em momento anterior, mencionamos em nota certa afinidade de Müller com as ideias de Albert Einstein.² De modo algum é nosso propósito propor um diálogo com a física, entretanto, em linhas gerais, o romance evidencia, dentro de seu contexto histórico e artístico, uma contraposição entre universo euclidiano e de

¹ Cf. GESS (2013).

² Stephanie Heckner (1991) menciona a vinculação do físico à compreensão do expressionismo por parte de Robert Müller. O fato de a teoria da relatividade conferir ao espaço a dependência do tempo, vendo-o, dessa forma, como quadridimensional, faz Müller perceber uma “nova consciência de mundo” (HECKNER, 1991, p. 53); as noções vitais perdem a estabilidade, no sentido de não poderem mais ser vistas como estáticas, o escritor escreve em dado momento: “Vejo, nesta matemática do transitório que se tornou música, mundo e vida enquanto um mar de oscilações [...]” (*id.*).

Einstein; o espaço geométrico e o relativo; o romance tradicional e vanguarda (entre outras distorções); a verossimilhança e as outras possibilidades. O grupo dos primeiros itens é subjugado ao segundo, de modo que este torne o romance *Tróp(ic)os* seu exímio representante.

O texto de Robert Müller propõe uma teoria, ou doutrina, de viés geográfico para o meio literário. Ao passo que esse meio literário oferece uma noção própria de realidade a toda comunidade discursiva, seja ela científica e artística. O meio literário é uma forma simbólica.

5 EM TRÓP(IC)OS, UMA GEOGRAFIA SIMBÓLICA

Até aqui gerou-se uma série de expectativas com relação à filosofia de Ernst Cassirer. Antes de cumpri-las, é preciso não só resgatá-las, como também reconstruir o caminho que levou à sua atenção.

Propor uma geografia de *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, leva a reflexões que extravasam o universo do próprio romance. Primeiro, trata-se de uma geografia a ser proposta para a área de conhecimento da geografia, mas também, naturalmente, para a área dos estudos literários. A vinculação institucional aí implicada requereu situar a discussão dentro de um escopo de trabalhos ligados ao diálogo entre geografia e literatura ou que trouxesse à tona reflexões de caráter epistemológico para novas abordagens em geografia. Também a atenção ao elemento espacial é foco de certas abordagens dos estudos literários. Se respeitada a natureza do texto literário, pode-se depreender desse cenário alguns elementos-chave que dão suporte ao diálogo em foco: o papel da linguagem (especialmente a língua escrita, com a qual se configura a literatura, e como norteadora de abordagens principalmente culturais em geografia); a subjetividade (sobretudo como natureza da literatura) e o estatuto da realidade (a que provém do texto literário é pertinente à análise geográfica?). Já parte do título do romance de Müller, *O mito da viagem. Documentos de um engenheiro alemão*, coloca em questão a intenção de descrever ou figurar uma viagem que de fato aconteceu (mesmo que ficcionalmente). Além disso, alguns questionamentos presentes no texto, nos *documentos* do alemão Brandlberger, apresentam dimensões múltiplas para o que seria a base referencial, a realidade, onde se dão os acontecimentos ou as elucubrações. Assim sendo, fica em evidência o elemento representacional, seja na proposta trans- ou interdisciplinar, seja no que se depreende do próprio romance. Com a filosofia das formas simbólicas, e assumindo a literatura como forma simbólica, Ernst Cassirer propõe uma resposta eficaz ao problema da representação que perfaz não só esta tese, como todo trabalho que une geografia e literatura, pois sua filosofia não nega o mundo percebido, nem os signos que não só lhe dão nome, como que o configuram.

E quais foram as expectativas:

1. Na passagem do romance já citada aqui:

O tipo sortudo de sua cultura ariana do oeste é ser o humano científico. O destino que a vocês parece doce é o calvário da análise. Tem-se 'desenvolvimento'. É bem possível que se ultrapasse a análise e volte a se alcançar os tipos estáticos, como o chinês. Mas atrás dele – fantoplasma do desenvolvimento executa-se [sic?] sempre da mesma forma e imperturbavelmente [sic?] o destino físico primevo que não conhecemos, que só interpretamos, para o qual nossas existências são – o senhor fareja a arte? – apenas símbolo, e que não está mais próximo de Kelwa que de vocês – não, quis dizer: nós.

contrapõem-se ao primitivo o ser ocidental e seus princípios analíticos e de desenvolvimento. Curiosamente os estáticos chineses, ou seja, que não operam o desenvolvimento, estão mais próximos dos ocidentais; o universo primevo só pode ser apreendido pelo símbolo. A filosofia de Cassirer, ao identificar mito, religião, arte e ciência como formas simbólicas vê aí princípios comuns que não as nivelam no que se refere a aproximar-se menos ou mais da realidade; o mito, como elemento primevo, também figura o contato original que levou à articulação da linguagem. Os apontamentos de Gess haviam indicado esse pressuposto.

2. A questão aqui mencionada de Luis Alberto Brandão “o que o ser humano é capaz de conceber está conformado pelo que é capaz de perceber?” pode ser respondida por Cassirer com a articulação simbiótica entre mundo percebido e linguagem. A configuração do espaço aí implicado leva não à ideia de um espaço, mas da possibilidade de vários, as espacialidades. A literatura é um meio eficaz para isso.

3. Havíamos escrito que a “atividade do espírito [...] destitui do ser humano sua condição de mero condutor de atos responsivos diante de seu entorno”. As formas simbólicas são uma forma de contrapor isso ao fato de o ser humano constituir signos. Veremos, posteriormente, que isso se deve ao elemento da memória como condutora das ações humanas, com os signos (linguísticos ou não) é possível recorrer a fatos, elementos, coisas...

4. Para distanciarmo-nos de uma visão do texto literário como mera fonte de dados ou válvula de escape de emoções, fantasias e sentimentos para a geografia, recorreremos a Cassirer, cuja filosofia resolve o problema epistemológico de aproximação do texto literário à análise geográfica, como os itens anteriores já o respondem.

5. Com Paulo Cesar da Costa Gomes, havíamos identificado uma dicotomia racionalidade e irracionalidade (texto literário) em alguns trabalhos de geografia. Se

literatura e ciência são formas simbólicas, tal dicotomia automaticamente torna-se inválida.

6. Se o mito da viagem, no romance, é a emulação do retorno ao caos (ao que também a forma estilhaçada do texto, ideias aparentemente desconexas, trama pluridimensional), isso significa chegar a um universo que antecede o que Ernst Cassirer chamou de objetivação, e aqui repetimos o que já foi dito: um processo de distanciamento do ser humano (criando, assim, objetos de sua percepção) ao desvencilhar-se do mero ato responsivo para com o meio. A geografia própria de *Tróp(ic)os* opera, então, com um espaço rudimentar que chamamos de mítico onde se dão os primeiros impulsos para uma objetivação. O argumento deste item vale para o velho indiano, mencionado no romance, e que vê com mil olhos, porque todo o corpo é imerso na percepção do entorno, ou seja, sem o distanciamento que gera objetos; isso vale também para a passagem em que o mundo com repórteres representa o mundo mediatizado.

7. No capítulo anterior, havíamos discorrido sobre a questão do mito na produção intelectual e artística da Viena da virada do século XIX para o XX. Aí, vimos que ao mito contrapõe-se a história, que, ao ser escrita pelo ser humano, torna possível a ele distanciar-se no tempo e no espaço para entender o mundo: a escrita, as imagens, objetos, entre outros, são as *mídias* que permitem esse processo. A mediatização como princípio da relação mais histórica do humano com o mundo é parte do pensamento cassiriano.

No subcapítulo a seguir, iremos expor a filosofia de Ernst Cassirer, especialmente as bases da *Filosofia das Formas Simbólicas*, bem como uma breve incursão em sua biografia. Em seguida, e após a exposição necessária do subcapítulo sobre o filósofo, apresentaremos, em outro subcapítulo, a geografia em *Tróp(ic)os*, de Robert Müller.

5.1 ERNST CASSIRER: VIDA E FILOSOFIA

As sociedades acadêmicas centradas em Ernst Cassirer são coordenadas por pesquisadores de lugares onde o filósofo morou, a exemplo da Sociedade Internacional Ernst Cassirer (Hamburg/ Berlim) e da Sociedade Sueca Ernst

Cassirer, na Universidade de Gotemburgo.¹ A mobilidade biográfica caracterizou, como veremos adiante, certa “mobilidade” de sua filosofia: como a de uma epistemologia ou teoria do conhecimento [*Erkenntnistheorie*] para uma filosofia da cultura.

Ernst Cassirer nasceu em Breslau (hoje Wroclaw), próximo a Berlim.² Iniciou seus estudos em Direito, em 1892; não terminou o curso e enveredou-se para a literatura de língua alemã, história, mais especificamente história da arte, para finalmente chegar à filosofia. Começou em diferentes universidades, e concluiu os estudos em Berlim. Nesta cidade, quando frequentava disciplinas ou assistia palestras de Georg Simmel sobre Kant, conheceu o trabalho de Hermann Cohen, o que o motivou a estudar matemática, biologia e física na Universidade de Marburg. Isso lhe rendeu um doutorado sobre Leibniz, uma primeira parte dele foi publicada sob o título de *Descartes Kritik der mathematischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnis* [A crítica de Descartes do conhecimento matemático e das ciências naturais]. A perspectiva neokantiana da escola de Marburg foi o pontapé inicial da trajetória filosófica de Cassirer. Essa influência encarna-se sobretudo nos filósofos Hermann Cohen e Paul Natorp. De volta a Berlim, Cassirer escreveu *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* [O problema do conhecimento na filosofia e ciência da era moderna] (1906), em que se mesclam reflexões históricas e considerações sistemáticas³; *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* [O conceito de Substância e Função. Investigações sobre as questões fundamentais da crítica epistemológica] (1910), uma crítica ao substancialismo aristotélico, proposição de uma perspectiva funcional a favor de uma nova compreensão de “conceito”;⁴ esta obra foi fundamental para a sua mais conhecida: *Filosofia das Formas Simbólicas* (I-1923; II-1925; III-1929), ali busca-se uma metodologia mais apropriada para as ciências humanas (*Geisteswissenschaften*, “Ciências do espírito”⁵), ao mesmo tempo que relativiza a preponderância das ciências naturais

¹ Para dados biográficos ou da trajetória intelectual de Ernst Cassirer, cf. LOFTS; PAETZOLD (1993); FRIEDMAN (2000).

² Para dados biográficos, utilizamos o texto introdutório do canadense Steve G. Lofts, que se encontra no site www.ernst-cassirer.org, da Sociedade Internacional Ernst Cassirer. Também no mesmo site, ver outra introdução em alemão, de John Michael Krois.

³ Cf. LOFTS (p. 4).

⁴ *Ibid.* (p. 5).

⁵ Traduzimos *Geisteswissenschaften* como ciências humanas. Literalmente é ciências do espírito; é preciso frisar isso, pois a palavra *Geist*, espírito, é importante para a filosofia de Cassirer e seu

como única fonte de conhecimento válido¹; em 1914, sob influência do pensamento de Goethe e Kant, publicou *Freiheit und Form* [Liberdade e forma]²; no mesmo ano de publicação do segundo volume de sua *Filosofia das formas simbólicas*, publicou *Linguagem e mito*, nos anos em que morou em Hamburgo (1919-1933), considerado os mais produtivos de sua produção filosófica e onde havia a Biblioteca de Warburg, rica em títulos da área das ciências culturais.³ Os anos de exílio lhe renderam também muita produção, destacamos aqui seu *Ensaio sobre o homem. Uma introdução à filosofia da cultura humana*, de 1944, e *O mito do Estado*, de 1946, sendo este último sua confrontação com a questão do fascismo. Ernst Cassirer morreu em Nova York, em abril de 1945, deixando para trás vários escritos a serem publicados postumamente.⁴

O desenvolvimento particular da filosofia heterogênea de Ernst Cassirer destaca-se por dar corpo filosófico às ciências da cultura. Do princípio: mas como se dá antes a vinculação kantiana de Cassirer? Uma breve introdução filosófica se faz aqui necessária. Depois do criticismo, que encontra seu maior precursor em Kant, o objeto científico passa a se diferenciar mais pela *forma* que por sua materialidade ou busca pela essência das coisas. A filosofia, mais que teoria do conhecimento científico, é vista ela mesma como ciência “enquanto conjunto de conhecimentos ordenados coerentemente segundo princípios.”⁵ Para Reale, ainda, é sabido que Immanuel Kant iniciou a ideia de que espaço e tempo são construtos humanos, que a intuição pura é relacionada à experiência e é o primeiro passo para a constituição do conhecimento racional. A coisa em si (tradição metafísica) dá lugar à noção de fenômeno, que é objeto da experiência. Os pressupostos ônticos se mantêm na esfera das ideias, são “transcendentes”, e deixam de ser a busca primordial da filosofia. O método fenomenológico, a via para o conhecimento consequente da era pós-kantiana, difere-se do “eu puro” universal de Kant pela consideração à constituição temporal e histórica desse eu. Essas transformações na história da

contexto: a questão de onde surge a atividade intelectual ou cultural do ser humano é respondida por ele com a “energia do espírito”, um impulso para tal atividade.

¹ *Id.*

² *Freiheit und Form*. Segundo Paetzold, a publicação reflete sobre o “desdobramento da estética da era moderna” (PAETZOLD, 2014, p. 10). Destaca-se, aí, o surgimento da literatura moderna.

³ Trata-se da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* [Biblioteca de Ciências Culturais de Warburg], de Abraham Moritz Warburg (Aby Warburg, 1866-1929).

⁴ O prof. Dr. Christian Möckel (HU Berlim) e o prof. Dr. Oswald Schlemmer (HU, sênior) conduzem o projeto de edição dos textos do espólio.

⁵ Cf. REALE (1994, p. 54).

filosofia trouxeram desdobramentos para a atenção ao mundo da cultura, sem deixar de lado uma tendência universalizante do pensar filosófico, vide a teoria histórico-cultural dos valores, como bem aponta Reale:

[...] o valor não se reduz ao real, nem pode coincidir inteiramente, definitivamente com ele: um valor que se realizasse integralmente converter-se-ia em “dados”, perderia a sua essência que é a de superar sempre a realidade graças à qual se revela e na qual jamais de esgota.¹

Sem adentrarmos tal teoria, é possível vislumbrar os caminhos que levaram à filosofia da cultura, o que, conseqüentemente, coaduna-se com o que Reale chamou de “fenômeno da compreensão” (as ciências humanas são comumente classificadas de “compreensivas”²). Para além da descrição e da explicação dos fatos “objetivos”, há sim uma tomada de posição (o olhar do cientista) e o situamento de tais fatos em uma rede de significados, o que leva a uma “compreensão” deles. Não importam, aqui, os nexos causais, mas o que o fenômeno significa para a existência do homem.³

O conceito de cultura de verve alemã provém de uma antropologia filosófica. Destacamos o papel de Cassirer dentro desse contexto. Para Reale, com ele o conceito filosófico de cultura se desenvolve por meio da “observação de que a cultura é um sistema ou um conjunto de bens culturais.”⁴ A constituição básica dos bens culturais são o “suporte” e o “significado”⁵. Para Ernst Cassirer, segundo Reale, os objetos culturais também ocupam lugar no tempo e no espaço, são tão valiosos quanto os objetos reais e psíquicos. Tais objetos encontram sua maior constituição cultural nos valores e na normatividade, que “fixam diretrizes à conduta humana”⁶.

O “dever ser” das necessidades normativas humanas contrapõe-se ao “ser”, que pede “explicação e descrição”. Para Reale, tais necessidades aparecem em Cassirer como a compreensão da *ferramenta* como cerne da cultura, mais ainda: trata-se de uma criação que expande as necessidades humanas para além das imediatas, como alimentar-se e sobreviver. Com ela, o futuro se prevê (as várias possibilidades de criação das ferramentas): “Esta *representação* antecipada do

¹ *Ibid.*, p. 156.

² KIMMICH (2011) identifica Wilhelm Dilthey (1833-1911) como o filósofo que propôs a distinção do compreender [*verstehen*] das ciências humanas do explicar [*erklären*] das ciências naturais.

³ Sobre o fenômeno da compreensão, ver REALE (1994, p. 159).

⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵ Ver em SAHR (2007) a abordagem semiótica para a geografia cultural. O item “EspaçoMUNDOS” desse capítulo de livro é dedicado à filosofia de Cassirer.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

futuro caracteriza todos os atos humanos. O homem necessita representar imaginariamente algo, que não existe, para logo passar dessa *possibilidade* à *realidade*, da potência ao ato.”¹ As consequências disso não se limitam às normas, ao Direito, mas alcançam também as artes. Interpretando o argumento de Reale, é possível considerar que as diversas manifestações artísticas, incluso a literatura, também se pautam no mundo das possibilidades que seu ato representacional pressupõe, como nas que surgem com a recepção crítica da leitora e do leitor e com o diálogo com os discursos diversos.

A abordagem de Cassirer feita por Reale limita-se a tais considerações, o que é plausível para uma introdução à filosofia. No entanto, também seu panorama filosófico da constituição das ciências culturais nos é de grande valia. Ao analisar a contribuição positivista para a Estética, em que a intuição cede lugar a “processos cognitivos rigorosos” e a arte passa a se subordinar à representação da realidade, Reale conclui:

Podemos dizer que, de um lado, o positivismo teve o mérito de visualizar o artista na sua “condição humana”, num contexto de condicionamentos e de influências, inclusive de ordem técnica, mas não deu devido realce ao que há de original e inventivo na criação artística, exagerando os efeitos da correlação da arte com a realidade, com significativa perda de uma compreensão autônoma da experiência artística.²

Com Cassirer, a premissa mais positiva (em sentido valorativo) do viés artístico é definida pela visão da arte como forma simbólica, o que a legitima enquanto via de conhecimento humano. Para Reale, ainda:

[...] se em nossa atividade quotidiana, ou no plano das artes e das ciências, manipulamos o real, e, através de vias diversas, chegamos a conclusões harmonicamente conciliáveis – e é nesse resultado que repousa a crescente importância metódica da *interdisciplinaridade* – é sinal que algo nos autoriza a “pensar” na unidade do real, muito embora nos seja impossível formular qualquer juízo abrangente quanto à sua totalidade em si.³

Cada forma simbólica também confere unidade ao real, independente da especificidade de cada uma; a conformação do real, ou das realidades diversas, é um processo simbólico.⁴ Cabe chamar atenção, na citação acima, para a

¹ CASSIRER, Ernst. *Las ciencias de la cultura apud* REALE, 1994, p. 195. Os grifos são de Reale.

² Cf. REALE (1994, p. 228).

³ *Ibid.*, p. 235, grifo nosso.

⁴ Möckel (2014) não identifica nessa unidade a busca de um princípio geral e lógico para os “fenômenos empíricos da simbolização” (MÖCKEL, 2014, p. 41). O pesquisador tem por base textos do espólio escritos muito antes da filosofia das formas simbólicas. Para ele, neles prevê-se uma

importância da “interdisciplinaridade” como um fator importante para a visada da unidade do real. Na própria formação intelectual e acadêmica de Cassirer as ciências se combinam e é influência para uma filosofia que entende a cultura como princípio básico de todo saber.

Antes de adentrarmos a obra de Ernst Cassirer naquilo que nos é pertinente, exporemos um panorama sobre o desenvolvimento de sua filosofia que culminou em sua caracterização cultural. A introdução de Heinz Paetzold (2014) norteia esse ponto.¹

Embora afirme-se que, nos anos 20, Cassirer deixava de lado suas bases neokantianas ao ocupar-se da linguagem e do mito (base para a sua filosofia da cultura), de qualquer modo as suas próprias se deram no diálogo, ainda que crítico, com os princípios estruturais de Kant (lógica, ética, estética).²

A centralidade do conceito [*Begriff*], em *Substância e Função*, já aponta para uma desvinculação do gênero filosófico da história dos problemas [*Problemgeschichte*] (empírico), isso porque ele sim é identificado como elemento de objetividade em ciência. Cassirer toma como exemplo a física e a matemática, em que um objeto passa a ser científico quando é isolado e revestido de símbolos e números, ou seja, trata-se aí mais de conceitualidade que de análise empírica direta.³ Junto de preocupações de história e teoria da ciência, convive nessa obra o problema da teoria da experiência, uma preocupação que justifica a passagem de uma teoria do conhecimento para uma filosofia da cultura em Cassirer. *Grosso modo*: sobrepujam-se os valores individuais e singulares da experiência em vista de dicotomias tais como realidade (empíria) e objetividade.⁴ Entendemos, com essa explanação de Paetzold, que só assim começa a se delinear uma filosofia da cultura. Se é possível falar em “ser do mundo”, isso se dá apenas na unidade da experiência. O elemento kantiano vislumbra-se aqui, segundo Paetzold, no afastamento de Cassirer da ontologia da *Crítica da razão pura* e na aproximação das “condições da possibilidade de uma experiência de ‘ser’.”⁵ Ainda: o centramento no conhecimento científico, em Kant, cede lugar, em Cassirer, à cultura (mito,

ocupação das ciências culturais por parte de Cassirer, que vê “em sua diferenciação disciplinar acessos à plenitude concreta do que é o próprio diferente” (*id.*).

¹ Trata-se da 4ª edição. A primeira foi publicada em 1993.

² Cf. PAETZOLD (2014, p. 19).

³ Sobre subcapítulo dedicado a essa obra, *ibid.*, p. 28-35.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Cf. PAETZOLD (2014, p. 36).

linguagem e religião), às condições de possibilidade do fato da cultura. A experiência humana, para Cassirer, não separa o pensamento discursivo da intuição [*Anschauung*]. O problema do sentido, que se depreende daí, é central (o mundo percebido e o discurso sobre ele): as diferentes formas da experiência humana constituem a perene atividade simbólica e, conseqüentemente, a constituição de sentidos.¹ A filosofia de Cassirer caracteriza-se por sua compreensão da multiplicidade dessa atividade. A produção de sentido se dá a partir de um amplo reservatório simbólico que possuímos e que se enriquecem pelas questões interdiscursivas em jogo.

Paetzold indica, então, o mito como matriz de todas as formas simbólicas.² Cassirer não desvencilha totalmente a consciência linguística da mítica. Porém, ao usar em seu *Linguagem e mito* o exemplo da luz e sombra, o filósofo diz haver o mesmo processo de segregação de ambas “da unidade indiferenciada de uma percepção originária”³, esta é que entendemos ser a matriz mítica apontada por Paetzold: uma impressão única e primeva impossível de ser novamente percebida pela humanidade. Cassirer não se ocupa do mito procurando simplesmente descrever e explicar conteúdos mitológicos. Ele lhe confere cientificidade ao tomá-lo como forma da experiência, o objetivo é a fisionomia, o primado da forma [*Gestalt*] das coisas. Neste primado, está presente a oposição original [*Urgegensatz*] do sagrado e do profano, quando o ser humano está diante do inominável, daquilo que, nos primórdios, é mais forte do que ele, e o sacraliza, portanto. O profano é a imagem ou o nome que ele cria para isso e confere a essa imagem ou a esse nome o poder sagrado. Para Cassirer, ainda segundo Paetzold,⁴ essa oposição compõe uma dialética insolúvel que, por outro lado, só encontra sua síntese na razão prática, quando a religião vem derrubar esse princípio primitivo e localiza nas ações humanas, racionais e elevadas, a moralidade e seu alcance do sagrado. A dialética da razão pura, de Kant, transforma-se na dialética da consciência mítica cassiriana. Desde os primórdios da humanidade, a imagem e o sentido jamais irão se equivaler completamente. Em capítulo anterior, havíamos apontado o engodo primordial como forma de compreender o pensamento cassiriano: o engodo é responsável pela impossibilidade dessa sobreposição. No entanto, as formas simbólicas e sua

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 43.

³ Cf. CASSIRER (2011a, p. 28).

⁴ Ver capítulo 5, de PAETZOLD (2014), especialmente o tópico “Der Mythos” [O mito].

constituição sígnica sempre irão almejá-la. A religião foi (ao menos no universo ocidental) suplantando as cosmogonias míticas, porque a razão passou a ser o centro do pensamento humano, e ela teria a pretensão de alcançar com mais propriedade o sentido último da vida, sabendo depreender de imagem e signo o verdadeiro sentido (esta a síntese). A relação com Deus só se dá diretamente pelo ser humano, as imagens não podem ser veículo para isso. Mesmo nesta pretensão há o pensamento humano, constituído de palavras (formas), que *intermedeiam* essa relação.

Na arte, por outro lado, o sentido se realiza na imagem. Esse princípio filosófico, que está aliado às artes visuais, pode ser levado em conta para compreender textos literários de vanguarda. Como explanamos anteriormente, argumentos (muitas vezes próximos ao discurso filosófico) que aparecem em *Tróp(ic)os* são plásticos; não se presumem de uma linha argumentativa lógica ou de uma retórica delineada. Dessa forma eles se aproximam mais de imagem, ao que a concessão de sentido estar mais fortemente ligada à recepção. A arte para Cassirer, conforme Paetzold, tem a função de “meio [*Medium*] da experiência sensível dos seres humanos”¹ que nos atém à “manifestação direta dos fenômenos”² desviando-nos de seus “usos práticos e teóricos”³. Sem adentrarmos possíveis críticas à visão artística do filósofo, nela observamos uma aproximação ao expressionismo. Além disso, na observação do espaço mítico no romance de Müller isso não se daria justamente na emulação de uma volta ao contato direto com os fenômenos, até mesmo por conta de maior plasticidade formal? Não estamos fazendo aqui uma justaposição do argumento de Cassirer a essa interpretação do texto de Müller, ela nem é cabível, entretanto motivou-nos a ela.

A consciência mítica na filosofia de Cassirer também se constrói a partir de sua análise de estudos etnográficos. Segundo Paetzold, Cassirer foi um dos primeiros filósofos a se utilizar do “material da etnologia e da linguística pós-humboldtiana”⁴ e torná-lo frutífero para a filosofia”⁵. O acesso à biblioteca do historiador Aby Warburg em Hamburg foi fundamental para Cassirer nesse sentido, porque fez ganhar evidência, no pensamento cassiriano, a antiguidade e o

¹ *Ibid.*, p. 97.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Id.*

paganismo, bem como a ideia da “cultura como memória coletiva”¹. É preciso, com isso, ressaltar que o filósofo tinha o propósito de usar dos materiais etnográficos disponíveis não a título de explicação dos mesmos, senão de buscar elementos universais para construir uma análise filosófica para a cultura.

No que concerne à contextualização da filosofia cassiriana no universo de sua recepção, John Krois (1987) aponta dois direcionamentos de interpretação e leitura da obra do filósofo alemão: uma é a continental, que se baseia majoritariamente no caráter epistemológico de sua obra sob auspícios neokantianos da assim chamada Escola de Marburg, e a outra é a anglo-americana, que prefere o caráter historicista. Segundo Krois, trata-se de posicionamentos por demais unilaterais e que não levam em consideração o caráter multifacetado e o conjunto do pensamento filosófico de Cassirer. Sua ocupação epistemológica de fato deu-se em obras iniciais, como em *O problema do conhecimento* [Das Erkenntnisproblem] e *O conceito de Substância e Função*. Segundo Krois, o direcionamento continental dava-se em obras pouco acessíveis ao universo anglo-americano, que, por isso, voltou-se mais aos seus últimos trabalhos. Em ambos, segundo o pesquisador, há uma dificuldade de caracterização metafísica e ética² da obra cassiriana (em seus princípios filosóficos universais e a razão prática do pensamento racional, como exposto há pouco).

Krois destaca como qualidade de Cassirer o fato de ele ter-se ocupado como nenhum outro filósofo do “estudo sobre o mito”³ no século XX, cuja consciência histórica e exposição do pensamento ocidental em suas mais diversificadas vertentes, como mostra seu *O problema do conhecimento*, caracterizam-no como alguém que deu “ênfase à pluralidade dos ‘mundos’ que experienciamos”⁴. O fato de suas ideias serem vistas como meras histórias do conhecimento, ou melhor, incapazes de desvencilhar a filosofia da história, perspectiva comum “no mundo de língua inglesa”⁵, vão de encontro a uma concepção de “história de ideias como algo a tratar de processos vivos, mais do que fatos acabados e fixos”⁶. Esses processos vivos, por seu turno, refletem um pensamento não menos vivo de Cassirer que se transforma substancialmente ao longo de sua obra filosófica: Krois identifica em seu

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Ver em KROIS (1987, p. 9) crítica a Paetzold, entre outros, sobre a questão ética.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

Liberdade e Forma uma atenção exclusiva às humanidades e à cultura. Depois, com a publicação de um ensaio intitulado “Hölderlin und der Deutsche Idealismus” [Hölderlin e o idealismo alemão] (1917), não é menos importante a influência da literatura: as visões poéticas e míticas são tratadas como “formas independentes da compreensão.”¹ Em outro texto, sobre a compreensão de Thomas Mann sobre Goethe,² Cassirer declara o seguinte sobre a representação em literatura: “É da essência da apresentação [*Darstellung*] poética que ela extraia sua matéria não apenas da realidade do evento externo, como nela a realidade da própria arte sempre se torne tema e problema.”³ É interessante notar que Cassirer, ao contrário de sua visão simbiótica de signo e dado percebido, coloca realidade referencial ao lado de sua projeção literária: a realidade do “evento externo” só o é pelo signo linguístico. Mais ainda: não só a realidade da arte se torna problema, como entendemos ser a literatura também meio de redefinição de nossas noções de realidade, como a própria filosofia das formas simbólicas o é.

As formas simbólicas vão de encontro à visão da ciência como geradora exclusiva de conhecimento. Esse é um fator de distanciamento de Cassirer dos neokantianos da Escola de Marburg, que posteriormente desenvolveu-se com o positivismo do círculo de Viena. Krois, neste sentido, contrapõe Cassirer ao “sistema da filosofia de Cohen”⁴; alia as ideias do primeiro filósofo à filosofia da vida [*Lebensphilosophie*]. Krois menciona ainda que Cassirer teve intenção de discorrer especificamente sobre uma tal filosofia num quarto capítulo de sua filosofia das formas simbólicas, que restou apenas em manuscrito. Pensar a vida, o *mundo da vida*, pressupõe unir categorias *a priori* da faculdade cognitiva às condições da experiência. Para Cassirer, os dados sensoriais e psíquico-físico moldam a construção do conhecimento. Esse conhecimento é resultante de um processo mais dinâmico do espírito [*Geist*] e leva Cassirer a se interessar pela *forma* com que ele se dá e é partilhado, como os dados “significam”, ou seja, como operam os signos. Esse interesse, portanto, não leva em conta uma noção mais comunicacional deles. Em outro artigo, Krois (2004) defende que para Cassirer os signos são base para suas ideias e diferencia entre método filosófico e centramento em algum objeto

¹ *Ibid.*, p. 21.

² “Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über *Lotte in Weimar*” [A imagem de Goethe por Thomas Mann. Um estudo sobre *Lotte in Weimar*] in CASSIRER (1993).

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

específico como “programa semiótico para filosofia”¹. No caso de Cassirer e Peirce, a semiótica se deu por uma visão crítica do kantianismo.² A atenção ao signo e seu aparato complexo pautado não só no mundo das ideias, como no mundo empírico, confere mais importância à lógica das relações que a uma lógica mais conceitual e baseada em categorias cerradas. Krois explica:

Kant's attempt to create a transcendental logic focused upon the deduction of the pure concepts of the understanding, which were categorical in nature. Cassirer regarded the logic of relations as a new and better way to approach transcendental logic because this perspective asked not about the 'categories' that serve as a priori invariants of experience, but about the generating relations, *erzeugende Relationen*, that are the source of categories. This new approach to transcendental logic leads Cassirer to reconsider the thought itself: *der Begriff*, the concept.³

Ao desvincular-se de uma visão mais categorial, que de certa forma mantém o mundo das ideias apartado daquilo que o torna significável, ganha importância a representação que traz de volta o pensamento à sua concretude símica⁴ (esse argumento voltará quando expusermos em mais detalhes a filosofia das formas simbólicas do filósofo). A experiência só se dá, e se desenvolve posteriormente como conhecimento, a partir da forma que conferimos às coisas. Não se pode desfazer a relação entre um objeto e sua designação, que ao mesmo tempo lhe dá forma e significado.

Mas qual é o significado do elemento simbólico na filosofia de Cassirer? Em uma palestra sobre o conceito de formas simbólicas para as ciências humanas [*Geisteswissenschaften*], Cassirer escreve claramente o que não deve ser considerado simbólico: sentido metafórico das palavras; o que se diferencia do pensamento lógico e um aspecto específico da arte ou da mitologia.⁵ Ele é, isso sim, o elemento unificador de todas as formas, podemos dizer: que torna as formas formas, que contêm “o caráter geral da configuração simbólica.”⁶ Alguns apontamentos de Möckel (2014) são pertinentes para elucidar alguns aspectos dessa questão.

¹ Cf. KROIS (2004, p. 16).

² No que se refere a Cassirer, uma diferença apontada por Krois de Kant é a de que neste a noção de causalidade é um conceito puro e *a priori*; para Cassirer, é a “habilidade de usar ferramentas” e criar possibilidades de observar processos causais. *Ibid.*, p.19.

³ *Ibid.*, p. 45ss.

⁴ Essa noção começa a desenvolver-se nas obras *O conceito de substância e função* e *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen* [Sobre a teoria da relatividade de Einstein. Observações epistemológicas] (1921). *Ibid.*, p. 50.

⁵ Cf. CASSIRER (1994d, p. 174).

⁶ *Id.*

Em seu artigo sobre o pensamento simbólico em Cassirer, o pesquisador demonstra como os textos do espólio¹, anteriores aos volumes da *Filosofia das Formas Simbólicas*, perseguem a questão de maneira consequente, pois os primeiros estão em consonância com os segundos. Primeiramente, destaca-se que a questão do conceito em si mesmo problematiza qualquer definição precisa do simbólico. O conceito estaria, para o pensamento cassiriano, mais próximo do “primado epistemológico do elemento lógico-conceitual”². Mais que isso, evidenciase o caráter muito mais relacional do simbólico que conceitual que está já nas primeiras manifestações do espírito quando da confrontação com o mundo percebido. Möckel também pontua a diferença entre o caráter simbólico e o sígnico. O signo estaria fundamentalmente ligado ao simbólico, o desenvolvimento cada vez mais abstrato dos signos representaria gradações das funções simbólicas, ou “três dimensões diferentes da conformação simbólica”³, são elas: da expressão [*Ausdruck*], da apresentação [*Darstellung*] e do significado [*Bedeutung*]. Möckel resume as diferenças respectivas da seguinte forma: “‘formas imagéticas do mito e da arte’, os ‘signos fonéticos’ da língua e os ‘signos e símbolos intelectuais do conhecimento puro’”⁴. As diferenças não são absolutamente estanques: a língua, por exemplo, principia na função expressiva, quando já se delineia uma “empatia do interior para o exterior”⁵ e as manifestações primeiras de delineamento do corpo e do entorno pela palavra. Krois (1987) assim a compreende: “‘Insofar as perceived phenomena appear to us as agitating, soothing, gloomy, joyful, pacifying, or otherwise exhibiting a mood, they exemplify what Cassirer calls expressive symbolism.’”⁶ A língua, no entanto, parte logo para sua função mais objetiva, de apresentação⁷, em que a língua provê relações menos dependentes do mundo percebido. A função do significado é a abstração mais radical desse mundo e de suas designações sígnicas, como o são os símbolos e fórmulas matemáticas:

¹ Pudemos ler a maior parte desses textos presentes no artigo de Möckel, entretanto, como não se pretende aqui um trabalho de crítica ou de crítica-genética, como bem o faria uma tese de filosofia, basta-nos as indicações do pesquisador.

² Cf. MÖCKEL (2014, p. 37).

³ Cf. CASSIRER (2004b, p. 260).

⁴ Cf. MÖCKEL (2014, p. 43).

⁵ Cf. CASSIRER (2004b, p. 260). A distinção também aparece em CASSIRER (1994d, p. 178ss).

⁶ Cf. KROIS (1987, p. 82).

⁷ Comumente traduz-se *Darstellung* como representação. Posteriormente iremos problematizar essa questão.

Whereas the expressive and representative functions of symbolism are closely related to the world we live in and perceive with the senses, the *significative function* is purely conceptual. Cassirer's favorite example of purely significative meaning is an axiomatic system, whose sense does not rely upon or derive from sensory reality.¹

Outro elemento levantado por Möckel é o de que a variedade dos “fenômenos empíricos da simbolização”² seria a maior possibilidade de encontrar a unidade e, conseqüentemente, a caracterização do elemento simbólico. Nos textos do espólio estaria já anunciada a intensa ocupação futura de Cassirer para com as ciências da cultura.

Com esse excursus introdutório à filosofia de Cassirer procurou-se oferecer um panorama geral ao mesmo tempo que apontar elementos pertinentes aos propósitos desta tese. Assim, encontramos nesse filósofo respostas a um diálogo frutífero entre geografia e literatura que sobreleva não o caráter metodológico (como na preferência de alguma metodologia de uma ou outra disciplina), mas a natureza mesma do saber aí configurado que se alia muito mais ao universo de ideias, de imagens e conteúdos. Para deixar mais claro: se há uma geografia em *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, ela teria a ver não com algum campo empírico específico, nem com uma grade categorial apriorística da ciência geográfica, mas com uma radicalização do elemento simbólico. A viagem figurada no romance, ao mesmo tempo que *simboliza* um retorno ao espaço mítico, é ela mesma realizada na *forma literária*, esta uma *forma simbólica*. As relações que se estabelecem entre personagens (outroza impregnadas de seu universo cultural do ocidente) e o ambiente primevo convivem com sua transformação em matéria de análises de caráter filosófico (a doutrina das dimensões, por exemplo), que por seu turno querem transformar a experiência aí vivida em um *significado* para além dela. Como se o romance propusesse um conhecimento a partir da experiência primeva do primitivo, o que só é possível porque o texto literário se permite emular todas as condições de uma experiência, seja ela coletiva ou individual: a geografia que daí nasce opera com uma hermenêutica cujo processo interpretativo volta-se a uma ideia ou argumento completamente inventados, que, entretanto, querem colocar à prova o que Cassirer chamaria de consciência mítica.

¹ *Id.*, grifo nosso.

² Cf. MÖCKEL (2014, p. 41).

5.2 FILOSOFIA DAS FORMAS SIMBÓLICAS: ANTECEDENTES E CARACTERIZAÇÃO

Ernst Cassirer, como dito, frequentou disciplinas de matemática durante seus estudos universitários. O conhecimento de uma ciência exata de certa forma respaldou sua compreensão e definição do papel das ciências humanas. Ao perseguir esse intento acabou por chegar à consciência mítica, ao primeiro “assombro do homem” que o levou à “reflexão filosófica”¹. A linguagem hoje é o assombro que nos resta. Se o homem primitivo ou o religioso considerava o desenvolvimento de ferramentas como “dons e inspirações do alto”², também o era a linguagem, igualmente “força infinitamente superior ao homem”³. Para além dos pressupostos de vanguarda (como em Müller), que de certa forma emulam esse assombro linguístico ao desmontarem estilos literários mais *realistas*, por assim dizer, um texto escrito, especialmente o literário, sempre deixa brechas interpretativas, pois que radicaliza a relação imponderável entre a atividade do espírito e o dado sensível, o elemento simbólico; ainda que a linguagem e a escrita, nos primórdios da civilização,⁴ passem “a ser a origem da medida por se prestarem, sobretudo, para reter o fugaz e o mutável, privando a ação do acaso e da arbitrariedade.”⁵

Em sua palestra sobre a “forma simbólica na estrutura das ciências humanas”⁶ o surgimento da consciência mítica, especialmente na observação dos astros⁷, juntamente com o surgimento da linguagem, são as linhas de força que conformam essas ciências. São dados imponderáveis com os quais o trabalho científico das humanidades opera e aos quais se contrapõe, no contexto de Cassirer e segundo ele, ao positivismo das ciências naturais. Com isso o filósofo não alude a uma eventual ausência de praticabilidade metodológica e sistemática, senão que à compreensão mais ajustada da natureza das ciências humanas. Na consciência

¹ Cf. CASSIRER (2005, p. 7).

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ O foco dessa argumentação de Cassirer em seu *Zur Logik der Kulturwissenschaften* [esp.: Las ciencias de la cultura] são as práticas do povo ewe, de Togo, onde se manteria certa consciência mítica.

⁵ Cf. CASSIRER (2005, p. 10).

⁶ Tradução de parte do título da palestra, em alemão “Der Begriff der symbolischen Formen um Aufbau der Geisteswissenschaften”.

⁷ Em CASSIRER (2005), o primeiro assombro do homem estaria vinculado a isso também.

mítica e linguística o ser [*Sein*] cede lugar ao tornar-se [*Werden*], indicando com isso o processo sempre vivo que se repete nas práticas do uso da linguagem e nas conformações simbólicas. Isso ocorre especialmente na língua, no “mundo mítico-religioso” e na arte, que são “cada uma uma forma simbólica especial”¹. Isso porque

em todas elas manifesta-se o fenômeno fundamental que faz com que nossa consciência não se contente com recepcionar a impressão do elemento externo, mas atrele toda impressão a uma atividade livre da expressão e transpasse cada uma dessas impressões. Um mundo de signos e imagens próprios confronta-se com o que chamamos de realidade objetiva das coisas e se afirma contra ela em plenitude própria e força primordial.²

Esse mundo de signos e imagens, além disso, é o que Cassirer chama de mediação [*Vermittlung*] e o meio [*Medium*] pelo qual “qualquer ser espiritual torna-se palpável e compreensível.”³ Na língua, por exemplo, a “mera imagem fonética” e seu “puro teor de significado” passa a se independender desse elemento palpável e formal.⁴ A consequência disso para a linguagem poética é que esta, com sua forma melódica, não leva em conta apenas o conteúdo mental, espiritual, mas também a sonoridade, como que emulando aquele princípio da consciência linguística intimamente atrelada à relação do ser humano com o entorno. Não importa para a poesia, segundo Cassirer, “o desempenho geral da representação”⁵, mas esse aspecto material da língua. Quando o filósofo em seguida confronta o “esclarecimento sobre o mundo do mito e da ciência”⁶ – os esclarecimentos suficientes de *Tróp(ic)os* –, chegando à conclusão de que o primeiro não é mero ato responsivo do ser humano diante do entorno, como também tem suas leis na constituição de imagens, imediatamente recordamos a passagem do romance de Müller sobre o Sol e a Lua exposta em outro capítulo desta tese; aí, no entanto, eles representam o origem das personagens Brandlberger e Zana ou a origem dos arquétipos masculino e feminino.

E o que estrutura a filosofia das formas simbólicas de Cassirer, para onde conduzem aqueles textos do espólio? O primeiro volume não se dedica ao mito, mas à linguagem, a “medida” de todas as coisas.

¹ Cf. CASSIRER (1994d, p. 175).

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 191. Um exemplo de quando a língua é dependente do elemento palpável são as onomatopeias, mas, também na confrontação do corpo com o entorno, a formação de demonstrativos e advérbios espaciais são exemplo de um estágio menos espiritual [*geistig*] da língua.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 192.

A problemática central da *Filosofia das Formas Simbólicas* de Ernst Cassirer coloca-se na introdução ao seu primeiro volume. Ela inicia com a menção à especulação filosófica primeira e o problema do ser, que encontra limitações, segundo Cassirer, ao fundamentar tal problema no caráter substancial do ser, como se houvesse uma matéria primordial [*Urstoff*] de onde surgem todos os fenômenos e ela nos fosse acessível a nu. A noção do ser começaria a ser questionada já com Platão, quando o filósofo volta-se menos à sua estrutura que ao seu conceito. Não vamos expor aqui todas as escolas e filósofos citados por Cassirer para fundamentar suas ideias, o que é de suma importância para a organicidade de sua filosofia; para nós, por outro lado, basta a abstração clara de suas ideias próprias e argumentos centrais, com menções esporádicas a outros filósofos.

Com o ponto de vista conceitual instaura-se a divisão elementar da filosofia entre concepções idealistas e realistas. O conceito alia-se à forma de pensar o ser, à sua *ideia*, a pressuposição de sua existência palpável e material é mais *realista*. Essa divisão tem desdobramentos que levam Cassirer a não negar em absoluto qualquer um dos pontos de vista. No desenvolvimento da ciência, a aproximação a seus objetos revela quão fluidos eles são e o quanto depende da forma de aproximar-se, das condições de apreensão para se constituir um objeto científico. Não se trataria mais de uma simples “teoria da reprodução”¹ que estaria em jogo na construção do conhecimento:

[o]s conceitos fundamentais de toda e qualquer ciência, os meios pelos quais propõe as suas questões e formula as suas soluções não mais se apresentam como reproduções de um dado ser, e sim como símbolos intelectuais por ela mesma criados.²

Havíamos mencionado que Brandlberger considerava-se mais idealista que Slim; para a compreensão geral do romance é a síntese dos dois que se aproxima da constituição do assim chamado novo tipo humano. Este seria o foco de novas proposições reflexivas diante do desenvolvimento moderno que se intensificava na época da escrita do romance – na apresentação crítica, bem como nas espacialidades contextuais, demonstramos a inserção de elementos do enredo que corroboram isso.

Voltando à filosofia de Cassirer, tem-se que, na unidade da consciência, o substrato sensível vai se desfazendo cada vez mais. No desenvolvimento da ciência,

¹ Cf. CASSIRER (2001, p. 14).

² *Id.*

por exemplo, em especial na matemática, as fórmulas são dados semióticos que já não precisam mais daquele substrato (referência) material. O signo (algébrico) serve para mediar a “passagem da mera ‘substância’ da consciência para a sua ‘forma’ espiritual.”¹ Na *Charakteristica generalis*, a linguagem universal idealizada por Leibniz (filósofo objeto da tese de Cassirer), o signo não serviria somente para “apresentar” [*Darstellung*], mas para “descobrir” [*Entdeckung*] coisas, argumento que Cassirer empresta para demonstrar que a função do signo não é só a de reproduzir coisas, mas abrir “novos caminhos rumo ao conhecimento”²:

Aqui se confirma, a partir de uma nova perspectiva, o poder sintético da consciência como tal, que se manifesta no sentido de que cada concentração do conteúdo por ela alcançada a impulsiona, ao mesmo tempo, a ampliar o que até então determinavam. Por este motivo, a síntese proporcionada pelo signo não apenas permite uma retrospectiva como, simultaneamente, uma visão prospectiva.³

A síntese realizada pela consciência é a mola propulsora da conformação do signo. Sempre com o devido cuidado de não transpor o discurso filosófico de maneira inconsequente sobre elementos narrativos, ainda assim a constatação das duas personagens de *Tróp(ic)os* – o materialista e o idealista – pode encaixar-se a essa visão sintética da própria filosofia oferecida por Cassirer. Pois, para ele

[...] já não se trata de perguntar se o “sensível” precede o “espiritual” ou se a ele sucede; trata-se, sim, da revelação e manifestação de funções espirituais básicas no próprio material sensível. Deste ponto de vista, afiguram-se unilaterais tanto o “empirismo” quanto o “idealismo” abstratos, na medida em que em ambos esta relação fundamental não é desenvolvida com total clareza.⁴

As formas simbólicas – e acreditamos residir aí o seu poder de desenvolvimento em correntes, gêneros etc no correr da história da humanidade – são caracterizadas por essa tensão que sintetiza o espiritual e o sensível. Ser essa a designação para a atividade do espírito parece legitimar com agudeza o argumento de Cassirer: forma, o material, simbólico, o espiritual.

Ainda que Cassirer considere serem os símbolos matemáticos as abstrações mais radicais das impressões diretas do mundo (de uma possível confrontação com o aspecto material do ser, mais real, *grosso modo*), ele defende que as formas de abstrações, ou de simbolizações, melhor dizendo, são diversas e revelam um

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 69.

construto mental maior ou menor dos dados da realidade, mas sempre um caráter maior de forma que de substância. Na base da constituição do símbolo está o espírito; importa para Cassirer seu processo produtivo e seu desempenho, ele só pode ser expressado dessa maneira. Resta a questão: em que medida então é plausível falar em mundo ou mundo da experiência? Teríamos uma intuição do que ele seria ou, por constataremos as infinitas possibilidades do espírito humano, que não cessam de conformar o entorno e o pensamento, é preciso simplesmente deixarmos de lado tal questão?

O simbólico de saída não aponta para a apreensão direta do objeto a partir do aparato sensório, mas das imagens [*Bilder*] que formamos dele. Neste momento, cabe-nos adentrar a questão da representação dentro de uma discussão tradutória. Defendemos haver uma diferença entre *Vorstellung* e *Repräsentation* que se perde na tradução brasileira da obra de Cassirer ao solucionar com a única palavra representação.¹ Em Cassirer, sobre a epistemologia das ciências diz-se o seguinte: “As imagens às quais nos referimos são nossas *representações* [*Vorstellungen*] das coisas”². Mais adiante: “O objeto não pode ser considerado como algo puro em si, independente das categorias essenciais da ciência natural; estas lhe emprestam a forma, e é somente dentro delas que o objeto poderá ser *apresentado* [*Darstellung*].”³ Ao fim das considerações do fundamento de sua filosofia, Cassirer associa claramente *Repräsentation* com *Darstellung*, e *Vorstellung* com *Anschauung* ou *Intuition*.

Note-se a seguinte afirmação em língua alemã:

Die bisherigen Erwägungen gingen darauf aus, eine Art erkenntniskritischer ‘Deduktion’, eine Begründung und Rechtfertigung des Begriffs der *Repräsentation* zu geben, sofern die *Repräsentation*, die *Darstellung* eines Inhalts in einem anderen und durch einen anderen, als eine wesentliche Voraussetzung für den Aufbau des Bewußtseins selbst und als Bedingung seiner eigenen Formeinheit erkannt werden sollte.”⁴

Em português:

¹ No dicionário etimológico DUDEN, o verbo *repräsentieren* (uma palavra alemã claramente latina) está para *re-praesentare*, “presentificar, demonstrar, apresentar [*darstellen*, subst.: *Darstellung*]”; *vorstellen* tem um sentido mais físico, como “empurrar para frente” (um objeto), no sentido de apresentar algo expondo-o, “tornar conhecido”, como apresentar alguém. *Vorstellung* é também “imagem espiritual, pensamento, conceito”, comumente traduz-se como noção.

² *Ibid.*, p. 15, grifo nosso.

³ *Ibid.*, p. 16. Grifo nosso.

⁴ CASSIRER (1994a, p. 41, grifos nossos).

As considerações precedentes visaram a oferecer uma espécie de ‘dedução’ crítica, uma fundamentação e justificação do conceito da *representação*, uma vez que nos propúnhamos demonstrar que a *representação* de um conteúdo dentro do outro e através do outro constitui uma premissa essencial para a construção da consciência e condição de sua própria unidade formal.¹

Note-se que *Darstellung* desaparece da tradução brasileira. A palavra pode significar apresentação e exposição. Como vimos em nota, as palavras *Darstellung* e *Repräsentation* podem bem ser sinônimas.

O conceito de representação, entretanto, não é a simples reprodução de um dado conteúdo ou objeto em outro formal, mas um processo que tem, inclusive, como passo anterior nossas “*representações* [*Vorstellungen*] das coisas”, ou melhor, nossas imagens ou noções das coisas. Algumas páginas depois da citação acima, Cassirer diz o seguinte:

Wäre das Zeichen nichts anderes als die Wiederholung eines bestimmten, in sich fertigen Einzelinhalts der *Anschauung* oder *Vorstellung*, so wäre weder abzusehen, was mit einer solchen schlichten Kopie des Vorhandenen geleistet werden, noch wie sie in wirklicher Strenge erreicht werden sollte.²

Em português:

Se o signo nada mais fosse do que a repetição de um determinado conteúdo particular, concluído em si mesmo, da *intuição* ou da *representação*, seria impossível prever o que poderia ser realizado com esta simples cópia de algo já existente, e tampouco se poderia determinar de que maneira esta cópia seria obtida com o devido rigor.³

Fica patente que atribuir ao signo (atrelado ao elemento simbólico, e não sinônimo dele) a mera cópia da intuição [*Anschauung*] seria inócuo, sobretudo porque Cassirer defende ser ele muito mais um elemento potencial de criação: não só nossa apreensão dos signos e o uso que fazemos dele são fator de sua transformação, como sua própria constituição revela esse potencial. Com relação à linguagem (ou melhor: língua⁴) isso é evidente:

Evidencia-se que a sua “reprodução” espiritual [do signo linguístico], rigorosa e clara, está intimamente ligada ao ato da “produção” linguística. Porque a tarefa da linguagem não consiste em apenas repetir as determinações e diferenças que já existem na mente, e sim em estabelecê-las e torná-las inteligíveis como tais.⁵

¹ CASSIRER (2001, p. 61, grifo nosso).

² CASSIRER (1994a, p. 44, grifos nossos).

³ CASSIRER (2001, p. 64ss, grifos nossos).

⁴ Muitas vezes *Sprache* parece estar associada à língua, mais especificamente, e não linguagem como num todo.

⁵ *Ibid.*, p. 63ss.

Tais “determinações e diferenças na mente”, primeira conformação do espírito dos dados materiais, são nocionais (ao que a possível tradução de *Vorstellung*: noção). A representação (ou *Darstellung*) é a *apresentação* mais trabalhada, que opera com ferramental específico mais desenvolvido, como é o caso da arte e da ciência, com todo o sistema de signos, para ser mais exato.

Não é nossa intenção uma profunda averiguação tradutória, mas um aprofundamento do aparato conceitual de Cassirer em prol da melhor compreensão de sua filosofia. Entretanto, a breve incursão ora realizada sintetiza o problema filosófico em pauta da reprodução direta do elemento real no processo simbólico. Cassirer afirma que a ciência, sobretudo, revelou ser o processo de objetivação [*Objektivierung*], ou seja, um primeiro momento que torna o dado material objeto distinto do sujeito, um processo de mediação [*Vermittlung*], donde a inclusão da noção de meio [*Medium*]. Além disso, nesse processo um dado sai da mera condição material e individual para a geral, ou seja, um construto geral também revela que os dados não são fenômenos únicos, são repetíveis e apreensíveis em uma imagem comum com outros. Símbolos são os meios pelos quais as “diversas disciplinas examinam e descrevem a realidade”¹. Entretanto, Cassirer não vislumbra na configuração particular da realidade um ato isolado, e sim parte de um todo: “O individual não deve permanecer isolado, e sim integrar-se em um contexto, no qual faça parte de um ‘encadeamento’ [*Gefüge*], seja ele lógico, teleológico ou causal.”² A ciência, a arte, o mito e a religião diferem no modo como alcançam a generalização, todos partem de um mesmo princípio primordial em que a energia do espírito (conceito emprestado de Wilhelm von Humboldt³) eleva o mero fenômeno cada vez mais a um significado [*Bedeutung*].

Com sua proposta filosófica, o próprio Cassirer diz realizar um passo adiante da crítica da razão e a intuição kantiana para a crítica da cultura, já que o processo simbólico não se resume à ciência e ao pleno distanciamento do dado material. Cassirer observa em Hegel e no círculo de Viena, bem como no próprio Kant, a

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Id.*

³ Uma passagem de Krois sintetiza satisfatoriamente como Humboldt chega ao conceito e o que ela significa de fato: “In a famous passage Humboldt distinguished between language as a formal system of rules and as living, formative force, calling the former *ergon* and the latter *energia*. This distinction is more familiar today in Saussure’s expressions *langue* and *parole* or in Chomsky’s terminology, competence and performance. When Cassirer calls a symbolic form is not limited to natural languages but refers to all types of signs. Thus ‘Energie des Geistes’ means any act of interpretation, either finding or giving meaning.” (KROIS, 1987, p. 51).

predominância da forma lógica e teórica, cabível à ciência. Porém, para ele, as formas são múltiplas, assim como a cultura. Além disso, no conceito de cultura há uma menor pressuposição de ser que de fazer:

Com efeito, o conteúdo do conceito de cultura é inseparável das formas e orientações fundamentais da atividade espiritual: aqui o “ser” somente pode ser apreendido no “fazer”, ou seja, na “ação”. Apenas na medida em que existe uma orientação específica da fantasia e intuição estéticas, passa a existir também uma esfera dos objetos estéticos – e o mesmo é válido para as demais *energias espirituais* em virtude das quais um determinado universo de objetos adquire forma e contornos.¹

A ação estaria também para a vida. Segundo Krois (1987), o elemento da ação é uma influência hegeliana, com quem a expressão ganhou presença na reflexão filosófica a partir de então: “Cassirer adopts the notion of ‘life’ (Leben) as the name for this systematic focal point of thought.”² Aqui recordamos a vinculação de Cassirer à assim chamada filosofia da vida. Com ele, terminologias tradicionais da filosofia ganham “nonsubstantialistic meaning”, como Geist: “*Geist*, he says, is a transformation of Leben [vida], not a substance or something static.”³ Isso ocorre, como enfatizado aqui, com o caráter simbiótico do elemento simbólico. A filosofia de Cassirer estaria para uma filosofia do movimento.⁴

É sabido, e isso é declarado explicitamente em Cassirer⁵, que o papel irreversível da linguagem no pensamento filosófico e epistemológico (ao que a filosofia da linguagem) contribuiu para a existência de uma filosofia da cultura: “The philosophy of culture enables Cassirer to give an account of the origin of philosophy and, ultimately, of the philosophy of symbolic forms. This origin is language.”⁶ Entretanto, a filosofia das formas simbólicas tem apelo mais generalizador, universalizador, embora a natureza do simbólico seja dinâmica, como há pouco

¹ *Ibid.* A linguagem contrapõe-se à lógica, no pensamento cassireano: “Language is not logic. Logic disregards the human world of action and the fact that culture is historical. The formation of concepts in language is always infused with dynamic factors from the world of man’s activities: ‘What primarily distinguishes linguistic concept formation from strictly logical concept formation [that is, logic of classes] is that it never rests solely on the static representational comparison of contents... It is the reflection not of an objective environment, but of man’s own life and action that essentially determines the linguistic view of the world, as it does the primitive mythical image of nature.” (*Ibid.*, p. 98).

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Id.*

⁴ As formas simbólicas (mito, arte, linguagem, ciência) “representam [...] as linhas gerais do movimento espiritual, do processo ideal no qual, para nós, o real se constitui como unidade e pluralidade, como multiplicidade das configurações que, entretanto, afinal são unificadas através de uma unidade de significação.” (CASSIRER, 2001, p. 64, grifo nosso)

⁵ “A crítica da linguagem e da forma lingüística do pensamento torna-se parte integrante do ascendente pensamento científico e filosófico.” (CASSIRER, 2001, p. 25)

⁶ Cf. KROIS (1987, p. 73).

exposto. Sendo assim, para uma filosofia das formas simbólicas, seria necessário partir da história específica de cada objeto espiritual: da arte, do mito, da religião, da língua. Porém, para caracterizar o universal na filosofia de Cassirer, que como tal não deve ser ou só a observação de casos isolados ou descrição histórica, ele aponta um dilema metodológico, a saber: o de justamente não conseguir um retorno ao elemento geral.

Se fosse possível encontrar um elemento intermediário pelo qual tivessem que passar todas as configurações, tais como se realizam nas diversas direções fundamentais do espírito, e no qual a sua natureza particular bem como o seu caráter específico fossem preservados, ter-se-ia obtido o elo necessário para uma análise que transferiria para a totalidade das formas espirituais aquilo que a crítica transcendental realiza para o *conhecimento puro*.¹

Ao fim da primeira fundamentação do problema de sua filosofia das formas simbólicas, parece que o conceito mesmo de *formas simbólicas* começa a ganhar contornos definidos. O primeiro deles é a questão do “sistema de signos”². Em Cassirer, o simbolismo [*Symbolik*] e a semiótica amparam sua filosofia, mas de modo algum são parte dessa disciplina (isso já nos havia ficado claro com Krois). O signo é a primeira constituição de sentido em que o significado do conteúdo espiritual encontra sua designação material com o qual se torna visível, ou legível. A forma ideal, esse conteúdo espiritual, só se conhece pelos “signos sensoriais”³ com os quais ganha expressão. Aqui Cassirer reconhece haver um mundo de caos das impressões⁴ a partir dos quais a linguagem começa a se formar, mas ao qual é difícil conseguir voltar a ter acesso sem esse aparato linguístico que os seres humanos vêm desenvolvendo: “[...] a linguagem torna-se um instrumento espiritual fundamental, graças ao qual realizamos a passagem do mundo das meras sensações para o mundo da intuição e da representação [*Vorstellung*].”⁵

Ao mesmo tempo que no germe desse processo de objetivação do mundo existe uma separação de elementos no mundo das impressões há também a união que atrela tais impressões à formação de signos, depois conceitos. Para o filósofo, mesmo no mito, em que conteúdo e forma (signo) parecem coincidir por completo, há esse processo de “separação e união”⁶:

¹ Cf. CASSIRER (2001, p. 29).

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p.33.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Id.*

Na função simbólica da consciência, tal como ela se manifesta na linguagem, na arte e no mito, determinadas formas fundamentais invariáveis, de natureza em parte conceitual, em parte puramente intuitiva, se destacam em primeiro lugar do fluxo de consciência; a fluidez do conteúdo é substituída pela unidade da forma, fechada e permanente em si mesma.¹

Tal função não se encerra em um único ato de constituição do signo, retorna e se estende a cada processo reflexivo. Ao signo se coaduna a noção de memória [*Erinnerung*]. Embora o signo reflita sempre um mesmo conteúdo espiritual, ele ressurge na consciência de forma aparentemente original. Como a consciência fixa o conteúdo em conjunto com o signo?

No primeiro nível, a fixação que é conferida ao conteúdo através do signo lingüístico, da imagem mítica ou artística, aparentemente não ultrapassa o estágio da retenção deste conteúdo na *memória*, ou seja, de sua simples reprodução. Ao que tudo indica, o signo nada acrescenta ao conteúdo ao qual se refere, limitando-se simplesmente a preservá-lo e repeti-lo em sua pura substância.²

A “interiorização” do conteúdo pela consciência fica à mercê da “sensação ou da percepção”³. Cassirer insere ainda outra questão relativa a isso: na tentativa recorrente de entender a “origem da linguagem” há uma *síntese* do eu e do mundo, não a preponderância ou da subjetividade ou da objetividade (aqui como igual a “mundo”). No processo da objetivação mesma é que ocorre uma distância, uma divisão: o ser humano vai criando suas formas que, ao mesmo tempo que conformam o mundo, o apreendem. Aqui voltamos à já mencionada aporia em Cassirer: a pressuposição de um mundo, uma realidade. O filósofo não a nega, apenas constata sua inacessibilidade.

Cassirer, já em textos do espólio, analisa a relação entre o eu e o mundo a partir da noção de “interior” e “exterior”⁴. O que em análises incipientes Cassirer considera um “falso dualismo” e já o relaciona à “função da expressão”⁵, em sua filosofia das formas simbólicas fica patente que não só a ciência, como a religião, o mito, a arte e a linguagem conformam o mundo que chamamos de “real”, e mais: são

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Id.*

⁴ Ver na tese de livre docência (Habilitationsschrift) de Arno SCHUBBACH (2012, p. 328) a transcrição de trechos do espólio de Cassirer, que recebem o título de “allg. Disposition” (Disposição geral). Tais trechos, também estão presentes no primeiro volume da edição crítica da obra de Cassirer, *Zur Metaphysik der Symbolischen Formen* [Da metafísica das formas simbólicas], da editora Felix Meiner, de Hamburgo.

⁵ *Id.*

funções, em virtude das quais se realiza, em cada caso, uma configuração particular do ser, bem como uma divisão e uma separação peculiares do mesmo. Assim como são diversos os meios dos quais se serve cada função, assim como são diferentes os padrões e critérios pressupostos e aplicados por cada uma delas, são igualmente diferentes os resultados. O conceito de verdade e de realidade da ciência é diferente daquele da religião ou da arte – assim como existe uma relação básica, especial e incomparável, que nelas é criada, muito mais do que designada, entre o “interior” e o “exterior”, entre o ser do Eu e do mundo.¹

Cassirer não reconhece a divisão explícita em interior e exterior, porque aquilo que se expressa no exterior não extingue o subjetivo. Para ele, trata-se de um processo que só a linguagem, a língua [*Sprache*], é capaz de realizar. No entanto, na origem da linguagem a divisão era menos evidente, porque ela foi se formando nas primeiras confrontações do corpo com o espaço; a linguagem gestual e a necessidade de mover-se no entorno são, para Cassirer, a origem das primeiras manifestações linguísticas. É importante notar que em toda argumentação de Cassirer uma teoria da reprodução [*Abbildtheorie*] é negada. Nenhum meio, nenhuma forma simbólica é reflexo de algo exterior a eles. Qualquer noção de meio [*Medium*] de saída o exime de um papel meramente ferramental. O mito, a arte, a linguagem, a ciência e a religião “não são instrumentos indiferentes, e sim as autênticas fontes de luz, as condições da visão e as origens de toda configuração.”² Ao que uma visão da literatura como mera fonte de dados para outras ciências (como a geografia) se vê aí derrubada.

Na análise específica da linguagem (ou língua) do primeiro volume de sua filosofia das formas simbólicas, a função de *intermediação* dos signos ganha contornos mais complexos com a noção de símbolo. A representação mesma só é possível a partir de um sistema de signos de onde se retiram significados, ou significação [*Bedeutung*]. A consciência, estimulada pelo espírito, necessita de um aparato sígnico que lhe confira o elemento geral e que perdure. Mas não se trata de compreender os signos na sua forma isolada de fonemas, nem de depreendê-los da mera compleição material das formas estéticas, como sendo o princípio da filosofia das formas simbólicas. A significação na língua, por exemplo, se dá pelas relações entre os diversos elementos e que formam um todo na consciência. Para Cassirer, há tipos de relações que levam a isso, as fundamentais são as espaciais e temporais.

¹ Cf. CASSIRER (2001, p. 39).

² *Ibid.*, p. 42.

Seu esforço por sistematizar de modo generalizado a “‘comunidade’ sistemática das idéias puras e dos conceitos formais”¹, uma caracterização também do conjunto das formas simbólicas, leva ao problema da representação e da estrutura da consciência ao qual se vincula. As relações mencionadas há pouco se dariam, então, a partir de três unidades: a do tempo, do espaço e da conexão objetiva.

A força imagética inicial da composição do signo se consolida na apreensão do conteúdo, que se fixa na memória. Quando a fase primeira do sensorial se finaliza, toma conta a objetividade. Embora o ato perceptivo seja constante, o conteúdo se fixa na consciência, não de maneira rígida, mas passível de um constante desenvolvimento por meio do espírito e de sua forma temporal intrínseca. A exemplo do som²: a consciência associa notas musicais e forma uma melodia; também os fonemas com formação de frases. Sua intenção é compreender essa relação *universal* que rege, por exemplo, ambas as formas específicas: a da música e da formação de palavras.

A unidade temporal e a espacial não são totalmente dissociadas e não representam, cada uma, fenômenos intrinsecamente temporais ou espaciais. No processo da representação, a unidade espacial configura a síntese simultânea, enquanto a temporal é aquela temporalidade que possibilita a transformação contínua do signo na consciência. A unidade espacial seria a sua constituição fixa e identitária:

A “imagem” espacial que temos de um objeto empírico, de uma casa, por exemplo, se configura, tão-somente, quando ampliamos neste sentido uma perspectiva individual relativamente limitada, e na medida em que a utilizamos apenas como ponto de partida e como estímulo para construir, a partir dela, um todo altamente complexo de relações espaciais. Entendido neste sentido, o espaço de modo algum é um receptáculo imóvel que recolhe as “coisas” prontas e acabadas, representando, ao invés, um conjunto de funções ideais que se complementam e determinam mutuamente para formar um resultado unificado. Assim como no simples “agora” do tempo encontramos simultaneamente expressados o antes e o depois, ou seja, as direções fundamentais do processo temporal, da mesma forma em cada “aqui” estabelecemos um “lá” e um “acolá”. O local particular não existe antes do sistema topológico, mas tão-somente em referência a ele e em correlação a ele.³

A “perspectiva individual” é o ponto de partida para o “complexo de relações espaciais”. Sem a perspectiva subjetiva, então, não há a conformação do espaço,

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 55.

assim como o “local particular não existe antes do sistema topológico”, ou seja, do construto já fixado na consciência e resultado da representação.

Sobre a questão da percepção do espaço, ainda, Cassirer menciona Berkeley e a ideia de que não há um espaço absoluto que nossa intuição reproduz,¹ é no conjunto dos sentidos em que as percepções se relacionam e se formam a partir de ligações (*Verknüpfungen*). Para Cassirer, Berkeley falha ao entender a língua do espírito como a dos sentidos:

[p]orque no próprio conceito da linguagem está implícito que ela nunca pode dizer respeito apenas aos sentidos, representando, ao invés, uma interpenetração e uma interação específica de fatores sensíveis e conceptuais, na medida em que nela se pressupõe sempre que os signos sensíveis e individuais sejam impregnados de uma significação intelectual universal. O mesmo vale para todas as outras espécies de “representação” – ou seja, para todos os casos em que um elemento da consciência é *representado* em e através de outro. Se imaginarmos encontrar o fundamento sensível da idéia do espaço em determinadas sensações da visão, do movimento e do tato, verificaremos que a soma destas sensações não contém nada daquela forma de unidade característica que chamamos de “espaço”.²

Nessas sensações, primeiros passos da relação entre ser humano e entorno, haveria, no fundo, o impulso para a configuração posterior da organização do espaço em casa, aldeia, cidade, complexos industriais... Em *Tróp(ic)os*, a viagem mítica das personagens faz o caminho contrário: o corpo vai se diluindo no entorno ao figurar-se, na narrativa, a antropomorfização das plantas; a confrontação de Brandlberger com a floresta densa o assusta, sente-se incapaz de mergulhar e interagir com ela, constituir espacialidades. Com Müller, desse modo, compreendemos a filosofia de Cassirer *ex negativo*, no esfacelamento da conceitualização da linguagem.

O tempo e o espaço são unidades que estão presentes tanto nas artes como nas ciências e se dão de maneira diferente em cada uma delas, mas ainda assim são o elo que as aproximam.

A unidade objetiva combina essas unidades de modo a criar formas simbólicas particulares. Aqui não cabe a argumentação de uma intuição pura, pois as formas simbólicas, além de particulares, surgem somente na combinação dessas unidades a partir da percepção. Desse modo, as relações que se dão entre essas unidades e as modalidades (manifestações simbólicas) se opõem à metafísica. A presença do sujeito que pensa é cada vez mais forte, isso desde a sua condição

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 54.

puramente sensorial, até a esfera da consciência coletiva construída ao longo do tempo.

Em suma, assim como a unidade temporal é presente, mas tem em si o fluxo contínuo do passado e do futuro, a unidade espacial só se faz por diversos elementos autônomos sensíveis que criam uma totalidade espacial: o espaço não existe por si só, donde ser mais plausível a expressão espacialidade (como antes foi exposto aqui sobre a espacialidade literária). Na unidade da conexão objetiva está presente o eu que conecta justaposição e sucessão, que pensa as qualidades particulares em relação ao todo. As unidades do tempo, do espaço e da conexão objetiva operam a atividade da consciência que eleva a relação mais primeva a uma função mínima de significação e constituição símica.

5.3 GEOGRAFIA MÜLLERIANA: A VOLTA AO ESPAÇO MÍTICO

Em *Tróp(ic)os*, vimos que a experiência pura é superada pela mediação – os repórteres –, que, por sua vez, constitui a cultura. Vimos também que, no cotejo entre culturas civilizadas e as demais, o progresso como superação e superioridade é uma falácia. No cerne deste argumento, nota-se a aproximação a Cassirer, quando o filósofo lança o questionamento sobre se o progresso é desejável e, aí, ele sobrepuja o papel da cultura e da filosofia como mantenedoras do espírito humano e de sua capacidade de manter um determinado elo não só com a natureza, mas também com seus iguais:

Mediante el empleo de instrumentos, el hombre logra hacerse dueño y señor de las cosas. Pero este señorío, lejos de beneficiarle, se convierte para él en una maldición. La técnica, inventada por el hombre para señorear el mundo físico, se vuelve en contra suya. Conduce, a la postre, no ya solamente a una autoenajenación, sino a una especie de pérdida de la existencia humana por obra de ella mismo.¹

Cassirer fala, então, em “necessidades artificiais” diante da ânsia de progresso. As ferramentas dos estudos culturais são formas de ver a realidade, tão inerentes ao ser humano quanto sua ilusão operacional em alcançar a essência das coisas por sua objetividade.

A linguagem é instauradora da necessidade de mediação e progresso, a partir da consolidação de formas simbólicas e sua maneira de “ver” ou “configurar” o

¹ Cf. CASSIRER (2005, p. 41).

mundo. Embora esteja implícito nisso a impossibilidade de reproduzir as sensações sem a mediação da linguagem, Cassirer entende que este ato é inerente ao homem e que tal mecanismo deve ser preservado e estar também no centro das atenções da ciência já que ela também é elemento de sobrevivência do homem.

Para Cassirer, a arte e a linguagem não *reproduzem* a realidade como forma de *constituírem* realidade, mas propõem “modos e direcionamentos”¹ para tanto:

Las grandes creaciones del arte tienen essa poderosa virtud de hacernos sentir y conocer lo objetivo en lo individual: plasman ante nosotros con trazos concretos e individuales todas sus formas objetivas y les infunden, así, la vida más intensa y vigorosa, la más poderosa sensación de realidad.²

Por isso, o romance e toda forma ficcional também têm centralidade na compreensão dos lugares por realizarem “uma sensação de realidade” e, por vezes, ainda mantêm seus vínculos com o mundo referencial concreto. Segundo o geógrafo Gil Filho (2005), a partir de sua leitura do filósofo Ernst Cassirer, “a linguagem como função do pensamento reapresenta o mundo concreto imediato como outro, um mundo de re-significações.”³ Para o pesquisador, ainda, “uma Geografia das Representações⁴ é uma Geografia do conhecimento simbólico.”⁵ É sob essa premissa, a de uma geografia das representações, ou as representações em geografia, que delineamos uma geografia mülleriana, ela também um conhecimento simbólico no sentido de colocar o símbolo como norteador de sua “descrição da terra”⁶.

Krois (1987) coloca ao lado da “função representativa da linguagem” o uso de ferramentas, ou seja, representação significa a gradual capacidade de abstração humana diante do entorno, o que culminou nas práticas científicas mais exatas. A existência operante em representações não pode ser contraposta a uma vida real empírica, através da função representativa o ser humano vive:

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 49.

³ Cf. GIL FILHO (2005, p. 52).

⁴ Kozel (2009) entende a representação espacial para a Geografia como revolucionária na disciplina e de fundamental importância, por exemplo, para o ensino e para os estudos regionais. Com o intuito de “dimensionar as representações, sua estrutura, natureza e funcionamento dentro da concepção geográfica” (KOZEL, 2009, p. 217), a pesquisadora apresenta suas vertentes: a psicologia cognitiva e social, da revolução técnico-científica dos anos 80, até abordagens didático-pedagógicas. Para a literatura em geografia defendemos ser mais pertinente as bases cassirianas.

⁵ GIL FILHO (2005, p. 57).

⁶ Ver explicação etimológica da palavra geografia que leva em conta também a mitologia, em SAHR (2007, p. 58).

Cassirer sees the representative function of language and tool use as the primary cultural forces that limit the mythical view of the world. Signs have a representative function when they assert that there is a content which holds 'in itself' and is accessible through *perception*, in principle, to everyone. Representation involves existence claims. Only statements with representational meaning are capable of being true or false.¹

Vimos, então, que *a Filosofia das formas simbólicas I - A linguagem* (1926), de Cassirer, é a concepção de uma metodologia para as ciências humanas (ou culturais), que operam de forma mais centrada as representações. A linguagem é uma das formas de expressão do espírito à qual o fenômeno é submetido. A relação entre experiência e consciência é explicada nessa obra e fundamenta a compreensão da cultura. Assim, linguagem, que se dá pela consciência e a experiência, é parte de toda manifestação cultural e, portanto, deve estar presente na metodologia para as ciências humanas.

A premissa para a construção da consciência e sua unidade formal é a representação. Não consideraremos aqui como esse conceito se desenvolveu nas artes, porém acreditamos ser apropriado aplicá-lo ao diálogo interdisciplinar pela base filosófica que é independente das disciplinas envolvidas.

Dissemos anteriormente que “representar é o modo do sujeito mediar suas percepções” e que o mundo é moldado pelo olhar humano. Do mesmo modo, para Cassirer (2001), a compreensão da natureza das coisas não se dá pela via da apreensão do seu ser, mas de sua “imagem”, dos “símbolos”. Assim, a unidade do conhecimento se dá a partir dos fenômenos. Segundo essa base filosófica:

[...] os vários produtos da cultura espiritual, tais como a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a arte, a religião, tornam-se parte de um único grande complexo de problemas – tornam-se múltiplas tentativas direcionadas, todas elas, para a mesma meta de transformar o mundo passivo das meras impressões, que em um primeiro momento aparentemente aprisionam o espírito, em um mundo de pura expressão espiritual.²

Não é preciso dizer que tal premissa filosófica isenta o diálogo disciplinar proposto nesta tese de preferir uma ou outra metodologia, seja da ciência geográfica, seja dos estudos literários. Na base desse diálogo está uma questão comum, universal, bem formulada por Cassirer. Aqui é especificamente a geografia mülleriana, que se dá na espacialidade literária, que está em jogo. O resultado é um aprofundamento do conhecimento geral das ciências humanas por meio de relações

¹ Cf. KROIS (1987, p. 99).

² Cf. CASSIRER (2001, p. 23).

– entre pressupostos geográficos, filosofia cassiriana e o romance de Müller – propostas pela presente tese. Assim resume Möckel (2008) o que seria a objetividade das ciências culturais e que norteiam a inserção definitiva de Cassirer nelas:

[Aí] o pensamento fundamental de uma objetividade autônoma e específica das ciências culturais baseia-se [...] na forma mais elementar de expressão da vida humana, a percepção, sem dessa forma abrir mão de uma unidade predominante das ciências – e com isso da razão humana.¹

O argumento da unidade aparece aí novamente e explicita mais uma vez o elemento universalizante que respalda o encontro entre a forma geográfica e a literária.

Voltando à passagem citada de Cassirer, note-se que ela apresenta a dicotomia impressão e expressão, o que se coaduna com a “bandeira” do narrador de *Tróp(ic)os*: “Se possível, deve-se evitar o impressionismo, falacioso e lasso. Trópicos/Tropo [*Tropen*] não há; isso é um jogo de palavras, nós encontramos, dia após dia, a realidade e o estilo honesto.”² Embora não se trate aqui de contrapor duas escolas artísticas, impressionismo e expressionismo, a base da escrita expressionista apregoava justamente a relação sempre espontânea e direta do sujeito que escreve e o entorno. Não se sabe se Robert Müller esteve ou não na Amazônia entre 1909 e 1911, quando se dava a escrita do romance. A ficcionalização de sua própria biografia parece, de qualquer modo, apontar para a confirmação da base filosófica de Cassirer: a expressão se autonomiza; para se conhecer um lugar, muitas vezes não é preciso ter estado lá; ou se houve a experiência dele, ela não se repete absolutamente na sua transcrição. A escrita literária, como produto do espírito, configura o mundo a seu modo, ao mesmo tempo que se volta para sua compreensão.³

Na dicotomia sensível e espiritual, não se pressupõe uma evolução do sensível para o espiritual, mas uma concomitância. Apesar do conhecimento ser visto e revisto, essa dicotomia está presente em todo confrontar-se do sujeito com esse conhecimento. A representação é a maneira de o conhecimento apreender o

¹ Cf. MÖCKEL (2008, p. 179).

² Cf. “Man muß den irreführenden und laxen Impressionismus tunlichst vermeiden. Tropen gibt es nicht; das ist ein Wortspiel, wir aber entdecken von Tag zu Tag die Wirklichkeit und den ehrlichen Stil.” *Tróp(ic)os*, p. 98.

³ Cassirer aponta para o intuito de “compreensão” do mundo por parte dos produtos culturais de maneira geral. (CASSIRER, 2001, p. 23)

mundo sensível, isso se dá pela linguagem que medeia intuição e representação. Essa mediação se dá pelo signo, linguagem primária de todas as formas possíveis de conhecimento.

Na esfera da intuição artística torna-se mais evidente ainda que a concepção de uma forma estética no mundo sensível somente é possível na medida em que nós mesmos criamos os elementos fundamentais da forma. Toda compreensão de formas espaciais, por exemplo, depende, em última instância, desta atividade de produzi-las interiormente e das leis que regem esta produção. Evidencia-se, assim, que a atividade espiritual suprema e mais pura que a consciência conhece está condicionada e é mediada por determinados modos da atividade sensível.¹

Ainda que a linguagem tenha sido instrumentalizada na ciência, o que segundo Cassirer não ocorria antes, ela é parte fundamental de todo o processo de construção do conhecimento. Conforme o excerto acima, “nós mesmos criamos os elementos fundamentais da forma”. A criação pressupõe a presença do espírito. A “atividade sensível”, no entanto, também está presente, mesmo que alguma forma se fixe na consciência.

Observe-se o seguinte excerto de *Tróp(ic)os*:

Eu pensava de modo exato, mas vivenciava ambigualmente. Era o transe, a experiência anímica extrema da alma. Eu estava a par de minha presença espiritual, mas me confundia o fundamento do corpo. Eu era capaz de fazer encontrar dois espaços. Isso era um terrível abismo de profundidade que aqui se abria. Eu era capaz de pensar que a imagem do sentido era absolutamente indiferente ao estado espiritual e, no entanto, diante do esforço desmedido do cérebro e da vontade, eu não podia influenciar essa imagem, literalmente não podia avançar. Nesses minutos, apesar do poder extraordinário do espírito, minha existência permanecia apenas uma realidade relativa.

Nesse momento, eu me encontrava na rua de uma cidade grande. Mas essa realidade eu ignorava. Era obrigado a vivenciar uma visão que eu negava.²

A argumentação dessa passagem no que se refere à dicotomia corpo e espírito, que bem poderia se dar na objetividade da linguagem científica ou puramente filosófica, é propiciada pela figuração de todo ato enunciativo: pela

¹ *Ibid.*, p. 35.

² Cf. “Ich dachte exakt, aber ich erlebte zweideutig. Es war die Trance, das große seelische Ereignis der Tropen. Ich wußte über meine geistige Anwesenheit Bescheid, aber ich vermischte die körperlichen Grundlagen, ich war imstande, zwei Räume ineinander zu schieben. Es ist ein entsetzlicher Abgrund von Tiefe, der sich hier auftut. Ich war imstande, zu denken, daß das Bild der Sinne im Verhältnis zum geistigen Zustande absolut gleichgültig sei; aber ich vermochte mitsamt der enormen Anstrengung von Gehirn und Willen nicht, dieses Bild zu beeinflussen, ich kam buchstäblich nicht vom Flecke. Mein Dasein blieb in diesen Minuten trotz außerordentlicher geistiger Leistungen ein nur verhältnismäßig Wirkliches. Ich befand mich in diesem Augenblicke auf der Straße einer großen Stadt. Aber diese Wirklichkeit ignorierte ich.” *Tróp(ic)os*, p. 122.

condição de uma personagem – o sujeito –, que constrói o espaço pela experiência individual, ao mesmo tempo que, na concomitância de tempos de duas realidades que se entrecruzam, traz a memória do construto espacial – e pela realidade da cidade, a realidade concreta de lugar de origem desse sujeito.

No nível disciplinar de maneira geral, observaremos uma antítese presente na filosofia: o foco na intuição pura ou nas várias formas manifestadas pelo espírito. Se a reflexão filosófica se volta para o ser como modo de intuição pura, a busca pelo espírito em seu estado original faz desaparecer toda a riqueza de sua manifestação múltipla. Para Cassirer, esse intento é impossível, já que para tal não se pode prescindir do discurso e da conceitualização:

Se toda cultura se manifesta na criação de determinados mundos de imagens espirituais, de determinadas formas simbólicas, a meta da filosofia não consiste em colocar-se na retaguarda de todas estas criações, e sim em compreendê-las e elucidá-las em seu princípio formador fundamental.¹

Desse princípio formador fundamental, então, é que se desdobram as diferentes formas simbólicas. Cassirer não se mantém na esfera da razão pura, procura agregar ao pensamento filosófico as várias possibilidades ou estágios de produção de visões de mundo e conhecimento humano.

Myth, language, and technical activity are the origins of human culture. Cassirer's 'phenomenology' of the roots of culture is also an ideal history of the movement *from mythic to critical belief*. As a theory of the beginning and direction of human cultural development, the PSF leads to the problem of the ends or aims of this development."²

Mais que história desse movimento, o filósofo nos fornece uma geografia, como vimos demonstrando. As funções do elemento simbólico apresentam diferentes escalas da consituição da linguagem e da consciência mítica que vão desde os primeiros atos de percepção do entorno e de resposta a ele, até as abstrações conceituais (conceitos filosóficos e, mais ainda, fórmulas matemáticas).

Nessa *geografia* filosófica de Cassirer aparece o sujeito atuante (ela não ocorre somente no espaço da razão pura). No capítulo sobre o estado da arte do diálogo entre geografia e literatura, esse sujeito aparece como fulcral em abordagens culturais em geografia a partir, sobretudo, da década de 60. Ernst Cassirer, por seu turno vem sendo referência em especial para a geografia da

¹ Cf. CASSIRER (2001, p. 74).

² Cf. KROIS (1987, p. 104, grifo nosso).

religião.¹ A abordagem cultural que sustenta a geografia desta tese toma como base a noção de *Medium* (meio, mas também mídia, mídiu), pois tal geografia delineia-se no meio literário. Para a *scholar* Aleida Assmann (2012) ele é elemento essencial da cultura². Para ela, as formas simbólicas de Ernst Cassirer deslocam “the focus of cultural research from the black box of ‘Geist’ to forms and media of representation.”³ Como vimos anteriormente: uma caixa preta preta preta de energia impulsionadora. De lado esse dado inefável de sua filosofia, recordamos que a representação, para Cassirer, dá-se pela mediação entre o elemento sensível e a forma que o espírito lhe dá. A literatura é um meio duplamente representacional, pois vai além da justaposição de signos linguísticos que operam esse ato simbólico. A geografia mülleriana é puro fruto da criação da linguagem; referenciais do mundo percebido foram descritos no capítulo anterior e, mais que formar um quadro contextual, querem configurar o que chamamos de elemento mítico.

O elemento mítico compõe o que chamamos genericamente de espaço mítico, na verdade a emulação de um espaço absoluto em que impera o caos das impressões, para usar a formulação de Cassirer. A geografia mülleriana se caracteriza por dois aspectos: 1) pela figuração desse espaço mítico e 2) pelo discurso sobre ele em conversas e digressões presentes na narrativa. A figuração não pressupõe a fiel descrição de algum dado lugar, região ou território com vistas a uma interpretação específica, mas, por meio de uma série de elementos referenciais, a proposição de um espaço composto por fragmentos referenciais de modo a proporcionar o primitivo – como descrito no capítulo anterior; a contraposição cidade grande e ambiente primitivo, para que este de fato possa ser claramente percebido. O segundo aspecto pode ser entendido como a hermenêutica do espaço constituído dentro do próprio romance. Entretanto, isso é também uma falácia: a língua escrita – ferramenta literária exclusiva no texto em questão – instaura a forma com a qual a realidade se configura. Não seria o discurso sobre aquele espaço (o segundo aspecto) ele mesmo configurador dessa realidade ou complementar na configuração dessa realidade?

A figuração do espaço mítico na geografia mülleriana não é estática: traz junto a *performance* de retorno a ele, um retorno de certa forma almejado pela filosofia de

¹ Cf. GIL FILHO (2012), FERNANDES *et al.* (2011), PEREIRA (2014).

² Cf. ASSMANN (2012, p. 24).

³ *Id.*

Cassirer. A viagem mítica confere mobilidade a essa figuração. Voltar ao caos, ao ambiente mais que mítico, pré-mítico, não seria abolir toda e qualquer forma, desenvolvida ao longo de milênios pela humanidade, segundo depreendemos de Cassirer? Isso parece-nos evidente. No romance, isso se resolve não só com a imaginação de como isso se daria, mas com a animalização das personagens, antropomorfização do ambiente de modo a insinuar completa imersão do corpo no entorno, arquetipização das relações de gênero, entre outros. O próprio estilo literário desestabiliza a concatenação verossímil de acontecimentos, sobrepõe planos temporais e espaciais, impede a clareza com relação ao relato de Brandlberger e o acontecimento noticiado no prefácio do editor Robert Müller. Desfazer expectativas com relação ao estilo é também inserir a leitora e o leitor no caos diante da perspectiva de um novo desafio de recepção.

O romance *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, apresenta, então, uma “simbolização espacial como força-motriz que separa e reúne a consciência sensível das reflexões espirituais”¹ com a qual se caracterizaria “uma geografia das formas simbólicas”². A consciência, por seu turno, pressupõe o sujeito que apreende o mundo percebido através do corpo.

No romance de Müller, o corpo que experiencia o espaço tropical, que provoca insegurança e assombro, tem como lastro o meio de transporte que o conduz a ele: como o barco de Caronte?

Eu era o penúltimo no barco [...] O pictório e circular do movimento me fascinava, atraía minha atenção de forma irresistível. [...] aquele mundo lá embaixo não era nenhum espaço aquático homogêneo; havia condensações de uma certa forma estelar que restavam imperceptíveis para nossos olhos, e isso eram as famosas rodas d’água inventadas por mim! Elas movem um bote que, em cima, é conduzido por braços humanos, de baixo elas intervêm no ritmo, sustentam-no, talvez o provoquem pela primeira vez, elas são as primeiras e sua atividade é decisiva. O trabalho humano, por outro lado, é uma aparência, um embuste, uma imitação indolente de livre vontade que ameaça onde, de baixo, dos mistérios, das camadas escuras, invisíveis, é ameaçado — — —³

¹ Cf. SAHR (2007, p. 75).

² *Id.*

³ Cf. “Ich saß als vorletzter im Boote [...] Das Malerische und Runde der Bewegung faszinierte mich, unwiderstehlich zog es meine Aufmerksamkeit an. [...] diese Welt da unten war kein gleichartiger Wasserraum; es gab Verdichtungen von einer gewissen Sternform, die für unser Auge unwahrnehmbar bleiben, und das waren die von mir erfundenen berühmten Wasserräder! Sie bewegen ein Boot, das oben von Menschenarmen geleitet wird, von unten, sie greifen in den Rhythmus oben ein, sie unterstützen ihn, sie lösen ihn vielleicht überhaupt erst aus, sie sind das erste und ihre Tätigkeit ist ausschlaggebend. Die Menschenarbeit aber ist ein Schein, ein Schwindel, eine faule Nachahmung von freiem Willen, der hindroht, wo er von unten, von den Geheimnissen, von den dunklen, unsichtbaren Gründen hergedroht wird — — —” *Tróp(ic)os*, p. 37ss.

Brandlberger – o ego – fareja as camadas mais profundas do inconsciente. A par a breve interpretação psicanalítica, à qual não resistimos, opera na criação de formas uma força inefável, obscura. A personagem aos poucos despe-se do poder sobre o próprio corpo que até então as ferramentas humanas haviam possibilitado. O universo aquático prenuncia o inominável, de modo que toda e qualquer força humana torne-se uma aparência. O ser [*Sein*], na contracorrente do tornar-se [*Werden*], está prestes a diluir no espaço mítico. Uma geografia do simbólico, no contexto mais amplo de uma abordagem cultural, não se faz nem é analisada sem a intervenção do sujeito. Com Cassirer, havíamos apontado para o fato de que a ação – possível somente por ele – caracteriza o mito. Gil Filho (2003), sob o mesmo pressuposto filosófico, diz que “sob a dimensão do pensamento primitivo o espaço é um espaço de ação, é impossível um sistema de espaço ou um esquema de sua representação.”¹ Diante de um texto literário que figura, *representa*, o ambiente da ação primitiva, o espaço que se quer inferir é ele mesmo uma representação do que seria um ambiente difuso, inteiriço por assim dizer, sem *espaço* para múltiplas dimensões: suas espacialidades.

Já foi dito aqui que o princípio circular pressuposto na roda d'água aponta para o retorno a um estado contraposto a outro, como nas dimensões: ao se chegar à mais alta, há aí uma aproximação da mais baixa. Se o espaço primitivo é difuso, da ação, a ele contrapõe-se a geometria, abstração maior que há do elemento espacial (como das funções cassirianas expressiva para as de significado). Em seguida, transcrevemos a passagem em que Slim descreve para Brandlberger a lógica das dimensões, até então apenas parafraseadas:

“[...] o senhor tome um ponto, um verdadeiro ponto, sem toda materialidade; um tal ponto é, então, sinônimo de existência. Mova, por favor, esse ponto: dessa forma o senhor chega à linha, daí para o plano e, daí, por meio do mesmo procedimento, para o espaço. Agora imagine que o espaço continua se movendo, então surge o tempo. O tempo. O tempo movimentado é vida. A vida movimentada é consciência. Ganhamos, enfim, a consciência como última dimensão. Mas qual é o conteúdo dessa consciência? Começemos pelo penúltimo, pela vida. A vida tomada profundamente é eu; eu tomado profundamente é prazer [*Lust*]. Prazer é o conteúdo mais direto da consciência. Pois, para designar logo o método, as últimas coisas irão tornar-se as primeiras. Ela é uma palavra profunda, grave bem. O conteúdo mais profundo no outro extremo da consciência é existência. De lá ocorre um movimento que se pode muito bem chamar de decadência. Pois a segunda dimensão, linha, o fundamento da forma, é uma existência já degenerada. Como toda forma na sequência. Mas permaneçamos no prazer, isto é: vida; o conteúdo é aqui o tempo, ou seja, o movimento no sentido mais estreito, a mudança” – Slim emendou. Prosseguiu: “O espaço, agora ficou

¹ Cf. GIL FILHO (2003, p. 4).

mais fácil, volta a ser uma dimensão menos original para a qual a gramática ainda nos é próspera.”¹

A existência, nesta passagem, não é concebida sem suas relações espaciais, aí de natureza geométrica. O conteúdo configura-se pela forma. A constatação simples revela, por outro lado, uma geografia existencial mais que uma compleição física e espiritual. Em cada etapa de constituição de uma dimensão está a sua função no todo. Cassirer chama de *pregnância simbólica* a função exercida pelo elemento individual no todo do universo da experiência:

[...] sob o termo “*pregnância simbólica*” deve-se entender o modo como uma experiência perceptiva, enquanto experiência sensível, contém em si, ao mesmo tempo, um determinado “sentido” não intuitivo e como ela o representa de forma imediatamente concreta.²

Pode-se dar como exemplo rudimentar a percepção de uma determinada cor independente da *nuance*. A passagem de *Tróp(ic)os* é bastante elucidativa: cada etapa da existência tem seu elemento geométrico, que por seu turno abarca uma função específica no todo da existência. A geografia existencial aí não é estática: reflete, portanto, a perene atividade do espírito. A existência pode ser vislumbrada em todas as suas etapas. Na *hermenêutica* dessa geografia existencial, além disso, – quando Slim indica a impossibilidade, por exemplo, dos povos primitivos não passarem da segunda dimensão, assim como esta dimensão caracteriza apenas determinadas formas artísticas – princípios universais são usados para interpretar certas manifestações culturais. Note-se, além disso, que quando a existência passa a se mover (do ponto para a linha) já há uma degeneração, estaria implícita aí uma relação com o jardim do Éden? A doutrina das dimensões (aí como geografia existencial) tem como último elemento formal o *espaço*. Slim diz ser a gramática

¹ Cf. “nehmen Sie einen Punkt an, einen wirklichen Punkt ohne alle Stofflichkeit; ein solcher Punkt ist dann gleichbedeutend mit Existenz. Bewegen Sie, bitte, diesen Punkt: so kommen Sie zur Linie, von da zur Fläche und von da durch das gleiche Verfahren zum Raum. Nun denken Sie sich den Raum weiterbewegt, so entsteht die Zeit. Die Zeit. Die bewegte Zeit ist Leben. Das bewegte Leben ist Bewußtsein. Wir gewinnen also als letzte Dimension das Bewußtsein. Was aber ist der Inhalt dieses Bewußtseins? Wir fangen beim Vorletzten an, beim Leben. Das Leben zutiefst gefaßt, ist Ich; Ich zutiefst gefaßt ist Lust. Lust ist der direkteste Inhalt des Bewußtseins. Denn um gleich die Methode zu nennen, die letzten Dinge werden die ersten sein. Es ist ein tiefsinniges Wort, merken Sie sichs. Der tiefste Inhalt am anderen Ende des Bewußtseins aber ist Existenz. Von dort aus erfolgt eine Bewegung, die man ganz gut Dekadenz nennen kann. Denn die zweite Dimension, Linie, die Grundlage von Form, ist eine schon entartete Existenz. Wie alle Form in der Folge. Bleiben wir aber bei der Lust, das ist: Leben; der Inhalt ist hier die Zeit, das heißt die Bewegung im engeren Sinne, die Änderung» — verbesserte sich Slim. Er fuhr fort: »Der Raum, nun haben wir es leichter, ist schon wieder eine weniger originelle Dimension, für die uns die Grammatik noch gutsteht.” *Tróp(ic)os*, p. 74ss, grifos nossos.

² Cf. CASSIRER (2011b, p. 342).

próspera a ele; para voltar ao ponto, ao dado existencial mais elementar (a explosão do espaço mítico), é preciso outra gramática. Não se insinua, aí, outros fazeres geográficos? A pergunta não é despropositada se recordarmos Brandlberger sentido-se fora dos mapas, da *geografia*. Nessa passagem leva-se à última consequência o que a geógrafa Livia de Oliveira (2009) designou como representação em geografia: “enquanto representativo, o espaço é simbólico e geométrico”.¹

Aqui é mister recordar a disposição das cabanas na aldeia que pode aludir à famosa *Ringstraße* de Viena²:

Encontrei três ruas anelares que foram dispostas em círculos concêntricos em volta de um edifício central suntuoso, uma grande cabana pintada. Abrem-se, contiguamente a essas ruas, os interiores das diferentes cabanas; ali, em meio a torrões de solo revirado, havia sendas aplainadas, pó e pedras esfarelentas. Entretanto, um sistema de vistas transversais colocado de forma diametral convergia no centro da grande cabana. Em cada uma dessas vistas, cujo plano de fundo resultava em uma vista da cabana, reproduziam-se as trapeiras das chaminés, tudo que é tralha e supérfluo ficava entre as paredes flanqueadas das cabanas. Só um único diâmetro conduzia, com amplo e aparente cuidado, à grande cabana. Ali havia, portanto, algo de planejado e construído, ah, uma pequena técnica aprimorada, por assim dizer?³

Naturalmente que a técnica aprimorada remete à presença da ação racional humana. Entretanto a passagem é puramente espacial e geométrica. O que se geometriza é o ambiente primitivo: encontram-se as duas pontas de uma linha ascendente (no que se refere ao desenvolvimento da civilização), como se quer a doutrina das dimensões. Com o apelo geométrico no romance, a precisão dos traçados ressalta a presença de formas puras (como as curvas e os quadrados). Se o olhar que temos do entorno se transformasse em uma espécie de radiografia, elas seriam o esqueleto. Como a luz e a sombra que se delineiam no primeiro assombro que levou à reflexão filosófica do ser humano, elas preparam a configuração do conteúdo (cultural) para o qual se destinam e onde se mantêm, como num ato simbiótico, sintético, visível apenas no intuito analítico dessa hermenêutica.

Adiante. O próximo passo da representação, no romance, da completa imersão do corpo no entorno como *modus operandi* da figuração do espaço mítico é a antropomorfização das plantas e do meio. Na passagem a seguir, há, por parte de

¹ Cf. OLIVEIRA (2009, p. 193).

² Ver o capítulo sobre a espacialidade contextual do romance *Tróp(ic)os*.

³ *Tróp(ic)os*, p. 49 (cf. versão em alemão na primeira vez que a citação aparece).

Brandlberger, certo desconforto diante do cenário complexo e difuso do rio e da floresta que o ladeia, com o qual ainda não se concilia:

Ilhas de flor de lótus giravam em volta de seus eixos, desse modo afastavam-se lentamente, talvez para uma zona aquática mais nutritiva, talvez para o Sol, talvez para as sombras, depois faziam uma parada em sua rotação de véu beato e começavam, como que movidas por uma pena, a se enrolar no sentido contrário. Braços gordos de cipós abraçavam as árvores dependuradas e nutriam uma comitiva de florescências de olhar lascivo. Orquídeas espriavam suas pequenas trombas gorduchas no meio pelos nós da folhagem, suculentas e distendidas as coxas de flores com formas inusuais curvavam-se para baixo sobre folhas cabeludas do tamanho de uma mão. Na água movia-se um mundo do pequeno horror. Cartilagens verdes acinzentadas, cicatrizes de florescências proliferando, cabeças que haviam começado a cindir e de cujos cérebros rachados se olhava fixamente em línguas pontudas e minúsculas. Panos do avesso que se esfiapavam, dedos entre os quais cresciam nadadeiras, corpos vivos inertes, corpos de uma vida medonha, inapreciável, com rastros de semelhança humana e línguas que urgiam o desenvolvimento. Como num sonho via coisas que tornavam-se mais usuais quando ficavam mais próximas.¹

Ao contrário do que se possa supor, a aproximação ao mundo vegetal torna a personagem menor, pois, se ela enxerga coxas em flores, cabeças, cicatrizes de seres diminutos, pode-se supor o nivelamento dimensional que aí ocorre. A passagem revela contornos fantasiosos, fantásticos, míticos, portanto. O olhar distanciado, objetivo, que projeta dimensões e imagens para além do corpo, de modo a manuseá-las, desaparece. A ação do corpo em ambiente mítico como que o faz encostar nesse plasma de sensações primevas. Mas isso é assombroso, está para além de suas forças: sente como se houvesse centenas de olhos a espreitá-lo, como uma “boneca do medo”, uma “figura estúpida e rija de panóptico”, era como uma “sentença de morte”².

Qual seria a natureza dessa morte? A nosso ver de uma compleição intelectual que vai se desfazendo na viagem. A passagem até chegar essa morte

¹ Cf. “Inseln von Wasserlilien drehten sich um ihre Achsen, schoben dabei sich langsam fort, vielleicht in eine nahrhaftere Wassergegend, vielleicht in die Sonne, vielleicht in den Schatten, dann machten sie in ihrer weilsamen Drehung halt und begannen sich, wie von einer Feder getrieben, in der entgegengesetzten Richtung aufzurollen. Feiste Lianenarme halsten die überhängenden Bäume und nährten ein Gefolge von laszive blickenden Blüten. Orchideen spreizten ihre kleinen dicken Rüssel mitten durch die Laubknoten, saftig und geschwellt bogen sich die Schenkel ungewöhnlich geformter Blumen auf handgroße behaarte Blätter herab. Im Wasser trieb eine Welt des kleinen Grauens. Graugrüne Knorpel, wuchernde Blütennarben, Köpfe, die begonnen hatten sich zu spalten und aus deren klaffenden Hirnen es in winzigen spitzen Zungen starnte. Umgekrepelte Lappen, die sich faserten, Finger, zwischen denen Schwimmhäute wuchsen, regungslos lebende Leiber, Leiber von einem unheimlichen, unbeurteilbaren Leben, mit Spuren von Menschenähnlichkeit und Zügen, die nach Entwicklung drängten. Wie im Traume sah ich Dinge, die im Näherkommen gewöhnlicher wurden.” em *Tróp(ic)os*, p. 18ss.

² Cf. “Angstpuppe”, “ein[e] dumm[e] starr[e] Panoptikumsfigur”, “Todesurteil” (*ibid.*, p. 19).

incorre em errâncias e insatisfação, de modo que a personagem tenha de reabilitar sua razão.¹

Minha crença mostrou ter razão contra minha melhor ciência. Índia, o país tropical antípoda, formou daí uma visão de mundo conforme o exercício dessa consciência na técnica de sua rotina: Tatwamasi: tu és aquilo! Não, o grande filósofo alemão nunca havia alinhado tanta realidade com sua sublimação [*Vergeistigung*] a esse princípio como aquela crença antiga dos indianos. Entre mim e essa vida em volta talvez não exista apenas uma identidade metafísica, existe até mesmo uma bastante esplendorosa, material: de fato, essa flor e eu somos primos distantes.²

Nesta passagem, o discurso literário claramente abarca o filosófico. Na linha do pensamento filosófico que perseguimos, os diferentes estágios e natureza da força intelectual (energia do espírito) ganham análise na mesma proporção. Embora não desenvolvamos aqui os pressupostos de uma cultura oriental claramente colocada no trecho, a materialidade existencial figura-se radicalmente e é parte da conformação do espaço mítico.

O material e o espiritual, as formas básicas do traçado do entorno são elementos universalizantes. Para Cassirer este é o papel da filosofia, no sentido de ela buscar o que rege o pensamento humano. O elemento cultural, com o qual a obra cassiriana acabou por desdobrar-se cada vez mais para o âmbito das ciências culturais (especialmente seus volumes mais conhecidos), é imprescindível para se chegar a uma solução universal. Para um romance como *Tróp(ic)os*, tal paradoxo – o universal e as diferentes manifestações culturais – é absolutamente aceitável: nele o paradoxo é inclusive clara ferramenta de análise das personagens. Slim tem sua história e origem particulares – é americano filho de um árabe e uma chilena – e na análise de Brandlberger (lembrando sempre da geografia e sua hermenêutica como dois princípios a conviverem no romance) ele é a constatação da dualidade material e espiritual (*geistig*):

De relâmpago compreendo todas essas relações humanas de sua personalidade que fazem com que ele seja igualmente um filho dos ares parisienses prenhes de intelecto e uma figura apropriada desse idílio de caçador. Nele residia aquela universalidade que retrocede às bases humanas mais profundas. Seu sistema nervoso era um resíduo dos trópicos, nele o

¹ Paráfrase de um pequeno trecho da p. 20 de *Tróp(ic)os*.

² Cf. “Mein Glaube behielt recht wider mein besseres Wissen. Indien, das antipodische Tropenland, hat nach der Übung dieses Bewußtseins am Technischen seines Alltags eine Weltanschauung daraus geformt: Tatwamasi: das bist du! [**Tatwamasi, tu és aquilo!**] Nein, der große deutsche Philosoph hatte doch niemals soviel Wirklichkeit mit seiner Vergeistigung dieses Prinzips gedeckt wie jener alte Inderglaube. Zwischen mir und diesem Leben rings existiert nicht nur vielleicht eine metaphysische, es existiert sogar eine sehr hervorragende, ganz materielle Identität: In der Tat, diese Blume und ich sind weitläufige Vettern.” (*Ibid.*, p. 20)

espírito do *boulevard* havia se tornado novamente uno com sua forma original, a profundidade animalesca da vida. Intuíva nele o representante de uma nova humanidade. Sobre sua relação com aqueles hábitos nativos que ele compreendia, devia ser uma devoção a um equívoco coquete. Reclamava a ele a porção técnica do mundo. Nele a análise havia se tornado uma nova energia.¹

No romance, um tipo de percepção filosófica atrela-se aos novos rumos da humanidade conforme o desenvolvimento da modernidade. Aí o discurso filosófico parece ir além do projeto iluminista: que ser humano é esse, quais suas bases de valor, qual o objetivo do desenvolvimento técnico? São perguntas proferidas em 1915 que a História certamente já pode responder. Note-se que, no romance, uma nova energia, entretanto, é a última dimensão que encosta na primeira: ela pressupõe a transformação material através do espírito – do poder da mente –, um princípio que já estaria na tradição oriental milenar. Hábitos nativos não compõem a lógica do universo mítico, que se mantém independentemente do curso histórico, e sim o entrecruzamento de um universo pré-humano com o moderno.

O caráter de duplicidade da personalidade de Slim corresponde a uma lógica de duplicidade que perpassa toda narrativa, assim como ele mesmo diante de Brandlberger, o ambiente aquoso e a floresta, a cidade grande e o ambiente de floresta virgem, trópico e tropo. No excerto abaixo (que volta a ser citado):

Via a mim mesmo refletido com uma nitidez sobrenatural dos contornos, reconhecia-me em uma realidade exagerada e repetida, encaixava-me com meu contrário de forma simultânea e na mesma cadência na linha em que havíamos crescido separadamente e olhava fascinado a imagem do duplo [*Doppelgänger*] que me enfeitiçava com sua claridade amaldiçoada.²

não há, como toda a lógica dessa narrativa, uma subjetividade mergulhada em tramas emocionais ou caracterizações psicológicas. A visão de um contorno e uma técnica perfeita, de modo a fazer nascer duas imagens iguais de uma linha única, evidencia o dado espacial que, no caso, é geométrico. Como poderíamos associar essa caracterização da personagem (ou das personagens) dentro da doutrina das dimensões? O ponto é a existência e os movimentos posteriores (o

¹ Cf. "Ich umfaßte mit einem blitzschnellen Verständnis diese ganzen menschlichen Beziehungen seiner Persönlichkeit, die ihn ebensogut ein Kind der geistgesättigten Pariser Luft, wie eine passende Figur dieses Jägeridylls sein ließen. In ihm lag jene Universalität, die auf die tiefsten menschlichen Gründe zurückgeht. Sein Nervensystem war ein Rest Tropen, in ihm war der Geist des Boulevards wieder mit seiner Urform, der animalischen Tiefe des Lebens, eins geworden. Ich ahnte in ihm den Vertreter einer neuen Menschlichkeit. Über sein Verhältnis zu diesen ihm verständlichen Eingeborenenensitten mochte er sich einem koketten Irrtum hingeben. Ich reklamierte ihn für den technischen Weltteil. In ihm war die Analyse eine neue Energie geworden." (*Ibid.*, p. 80)

² *Ibid.*, p. 247. Ver nota anterior sobre a expressão *Doppelgänger*.

segundo é o que gera a linha) chegam até a consciência. Ao reconhecimento do duplo que leva a uma existência ainda mais complexificada segue a morte de Slim, um tempo depois morre o holandês van den Dusen. Mais uma vez somos seduzidos pelo sistema freudiano: o ego teria *matado* o id e o superego? Isso caracterizaria o completo retorno ao estado animalizado. Se não adentrarmos as ideias de Freud, ao menos no nível da espacialidade existencial, o plano da consciência é riscado. Fica o princípio maior da ação que da percepção e transformação do percebido em conteúdos espirituais.

Até chegar àquele estado do espaço mítico há toda uma trajetória que se inicia com o assombro. A primeira fase caracteriza-se pelo corpo no bote, à mercê da paisagem misteriosa que se afigura ao narrador-personagem. O rio Taquado lembra o rio do Hades:

Encontrávamos nesses dias [no começo da viagem] sobre as águas marrons e de pequenas ondulações do rio Taquado. Quatro indígenas – gente do rio e escoteiros da floresta treinados – nos levaram remando dois botes. Em lugar algum podia-se determinar a extensão exata da água, que batia arrastada contra nossa quilha voltada à direção contrária à da maré. Lagunas recaíam sobre a terra e, no espelho de marrom translúcido, capturavam a tranquilidade vaporosa e letárgica de uma floresta virgem em silêncio que sistemas quilométricos de trepadeiras juntam a um único feltro de folhagem profuso. Ilhas e penínsulas rastejavam adiante e traziam, visíveis, os nódulos de árvores e plantas gigantescas devoradoras, apresentavam um banco de areia perigoso e nos forçavam à condução em meandros. Mas quando passávamos por ele e as ondas de nossas barcas o alcançavam, começava a balançar, o que soava vigoroso. Formações viscosas e de um brilho negro emergiam e submergiam, hastes em forma de vermes, ameaçadoras como espetos quando em água clara, começavam a enlaçar com ritmo e agarrar contraindo-se. O curso do rio era um fio de contas de lagos menores e maiores a serpentear em amplos laços, um cenário ininterrupto de baías. Ora aplainavam em rasos pantanosos, dos quais os remos espicaçantes em forma de folha jovem tiravam, como colheres, bolhas e vértebras barrentas, ora compeliavam a túneis de cobertura folhosa, nos quais a água parecia estagnar-se, negra, insalubre e sebosa, pelo modo palpável com que nos suportava.¹

¹ Cf. “Wir befanden uns in diesen Tagen auf den braunen klein gewellten Wassern des Rio Taquado. Vier Indianer, geübte Flußleute und Pfadfinder durch den Djungle, ruderten uns in zwei Booten. Die Breite des Wassers, das saumselig gegen unseren stromaufwärts gekehrten Kiel spülte, war nirgends bestimmt festzustellen. Lagunen fielen ins Land und fingen im braunglasigen Spiegel die träge dampfende Ruhe eines schweigenden Urwalds, den kilometerlange Systeme von Schlinggewächsen zu einem einzigen quirligen Laubfilz zusammenspannen. Inseln und Halbinseln krochen vor und trugen sichtbar die Knoten verschlungener Riesenpflanzen und Bäume, sie stellten eine gefährvolle Barre dar und zwangen uns zur Steuerung in Mäandern. Wenn wir aber vorbei waren und die Wellen unserer flinken Kähne sie erreichten, begann, was massiv geschienen hatte, zu schaukeln. Schleimige, schwarz glänzende Bildungen tauchten auf und nieder, wurmartige Äste, die im klaren Wasser wie Spieße gedroht hatten, begannen rhythmisch zu bändern und zuckend zu greifen. Der Flußlauf war eine aufgereichte, in weiten Schlingen sich schlängelnde Schnur von kleineren und größeren Seen, ein ununterbrochenes Szenarium von Buchten. Bald verflachten sie zu morastigen Untiefen, aus denen die herzblattförmigen Stechruder Blasen und lehmige Wirbel auflöfelten, bald zwängten sie sich zu laubüberschatteten Tunnels, in denen das Wasser stillzustehen schien, schwarz, ungesund und fettig, wie es uns da fühlbar trug.” (*Ibid.*, p. 15)

Aí bem se pode imaginar a viagem arrastada, sob os gritos surdos e inócuos de clemência dos viajantes: uma viagem de tranquilidades capturadas, de uma folhagem que se agiganta e engole, de hastes ameaçadoras. O contraponto, ao fim, é a água que se torna envenenada pela morte de Slim, junte-se a isso o cenário de morte dos indígenas, das personagens, das moscas a voarem sobre os corpos – como vimos, uma alusão à guerra. Apesar da trajetória que se traça sobre fragmentos de espaços, é um espaço amorfo, morto, insalubre e pesado como a água do rio que acaba por manter-se como pano de fundo. Isso se evidencia pelo pavor da personagem diante da floresta:

Lá, nas beiradas, mais ou menos sobre a ruptura barrenta do leito do rio, a floresta espreitava. Ela era estranha e perigosa. Podia-se adentrá-la? Era possível entrar ali sem uma terrível pena de morte? Uma visão de medo tomava conta de mim ao imaginar uma vida entre seus animais e plantas, não conseguia me lembrar como é que algum dia eu havia conseguido suportar aquilo sem morrer de medo. Evitei chegar perto dela. Era um excluído, o contemplador desolado de um mistério superior e trancafiado. Será que eu realmente vi a floresta alguma vez por dentro ou foi um sonho terno e inofensivo? Tudo era confuso. Tudo crescia a ponto de se tornar gigante. Senti-me ameaçado diante da floresta com minha fraqueza, reconhecia, cauteloso, sua superioridade moral, sua grandeza, seu demônio e sua natureza elementar. Não, eu não era para a floresta e uma criatura miserável diante da floresta, ruim por demais e por demais desgraçado para colocar meus pés nela.¹

É preciso assumir os riscos de se adentrar espaços desconhecidos em prol de uma geografia transgressora. A última barreira constitui o clímax do romance: a experiência na caverna da cachoeira. É como se a camada densa, como que defensiva, da floresta tivesse sido rompida. E como não se trata, em momento algum, de princípios puramente ideais, a camada é material, ou é dotada de formas sensíveis: uma luz esverdeada.

Os esforços físicos da epidemia do riso e a reivindicação da consciência dentro dessa existência de luz nos debilitava. Nessa esfera, consistíamos de fenômenos luminosos, éramos tão somente uma especialidade e condensação da luz verde que ali era senhora. A audição estava desligada. O bramido retumbava tão alto que não ouvíamos nossa própria risada de peixe. Para ser mais exato, era ainda uma surpresa para registrar. Nosso tato e nosso rosto estavam amalgamados. Luz e matéria tornaram-se idênticas e a consequência

¹ Cf. “Da, an den Seiten, etwas über dem Lehmbruch des Flußbettes, starrte der Djungle. Er war fremd und gefährlich. Konnte man in ihn eindringen? War es möglich, ihn ohne furchtbare Todesstrafe zu betreten? Eine Angstvision erfaßte mich bei der Vorstellung eines Lebens zwischen seinen Tieren und Pflanzen, und es wurde mir unerinnerlich, wie ich es jemals hatte ertragen können, ohne vor Furcht zugrunde zu gehen. Ich vermied es, ihm nahe zu kommen. Ich war ein Ausgeschlossener, der trübe Betrachter eines überlegenen und gesperrten Geheimnisses. Hatte ich wirklich jemals den Djungle von innen gesehen oder war es ein sanfter und harmloser Traum? Alles verwirrte sich. Alles wuchs ins Riesengroße. Ich fühlte mich dem Walde gegenüber gefährdet in meiner Schwäche, ich erkannte seine moralische Überlegenheit, seine Größe, seine Dämonie und sein Elementares zaghaft an. Nein, ich war nicht für den Djungle und ein poweres Geschöpf vor dem Djungle, zu schlecht und zu elend, um meinen Fuß in ihn zu setzen.” (*Ibid.*, p. 199ss)

era que estávamos ali, sem espaço, como que pintados na parede verde, achatados pelo domínio espacial da luz verde. Via os outros movendo a mandíbula e mirando com furos de máscaras verdes. O ser humano era ali um ser modificado. Os cabelos de Zana fluíam em caracóis verdes sobre seus ombros, como cabelos de ninfas. Éramos símbolos do mundo aquático? Éramos tipos de fantasmas aquáticos? Nossa hilaridade orgânica causava à nossa consciência humana um esforço pesado. Era uma dissonância em nossa presença e sofriamos diante dela. Os indígenas estavam menos comovidos que nós. Neles sucedia a ilusão. Por serem puro físico não tinham que lutar contra as forças autocráticas do cérebro. O problema da mitologia estava resolvido, o tipo ondina estava salvo.¹

Pouco antes dessa passagem, havia sido mencionado que as personagens tiveram seus corpos atravessados por uma luz verde; não sofriam na caverna o peso da gravidade e seus corpos estavam materializados em um segundo meio. Ao fim Slim dissera que ali era possível encontrar um segundo corpo quando o primeiro faltasse. O excerto acima procura conferir um estilo fantástico a um argumento bastante claro: trata-se de um meio onde o impossível no mundo referencial presumido ali torna-se possível. Vimos argumentando que o meio literário diz algo na comunidade de comunicação, segundo ferramental próprio. Nele o impossível torna-se possível. Com isso não nos deparamos apenas com um momento de vazão à imaginação, mas retomamos outros discursos em outro ambiente de uso (especialmente o filosófico no ambiente literário). Ainda que as personagens ocidentais sofram com a experiência, constatando que isso não ocorre aos indígenas, ao menos torna-se claro a elas como se dá essa diferença. Assim, a geografia do espaço mítico mantém-se uma utopia filosófica: retornar ao mundo do caos das impressões ainda pressupõe-se figurá-lo com a linguagem. Pode-se emular o assombro primordial e as primeiras manifestações míticas, mas a mão que descreve ainda permanecerá ali, como um quadro esverdeado e achatado na parede.

¹ Cf. “Die physischen Anstrengungen der Lachepidemie und die Inanspruchnahme des Bewußtseins innerhalb dieser Lichtexistenz entkräfteten uns. Wir bestanden in dieser Sphäre als Lichterscheinungen, wir waren lediglich eine Spezialität und Verdichtung des grünen Lichtes, das hier Herr war. Der Gehörsinn war ausgeschaltet. Das Tosen dröhnte so laut, daß wir unser eigenes fischgleiches Lachen nicht vernahmen. Es war nämlich noch eine Überraschung zu verzeichnen. Unser Tastsinn und unser Gesicht verschmolzen. Licht und Materie wurden identisch und die Folge war, daß wir raumlos dastanden, gleichsam an die grüne Wand gemalt, plattgedrückt von der räumlichen Herrschaft des grünen Lichtes. Ich sah die anderen die Kiefer bewegen und mit Löchern aus grünen Masken schauen. Der Mensch war hier ein geändertes Wesen. Zanas Haare flossen in grünem Geringel auf ihre Schulter wie Nymphenhaare. Waren wir Symbole der Wasserwelt? Waren wir Typen von Wassergeistern? Unsere organische Heiterkeit machte unserem menschlichen Bewußtsein scharfe Mühe. Es war eine Dissonanz in unserer Anwesenheit und wir litten unter ihr. Die Indianer waren weniger ergriffen als wir. Bei ihnen gelang die Illusion. Da sie reine Physis waren, hatten sie nicht gegen die selbstherrlichen Kräfte des Gehirnes anzukämpfen. Das Problem der Mythologie war gelöst, der Undinentypus war gerettet.” (*Ibid.*, p. 195ss)

Ernst Cassirer, em sua fenomenologia do conhecimento,¹ deixa claro que o trato da questão da representação – intrínseca à base de todas as formas simbólicas – parte das “formações objetivas da cultura intelectual”². Daí não se pode depreender o caos. O filósofo ainda diz que mesmo no mito já há esforços para uma constituição unitária de imagens. As formas assombrosas já ganham contornos e se fixam na memória sempre com a intenção de voltarem a ser encontradas. As imagens acabam por se perpetuar e, portanto, passam da pura expressão para a representação [*Darstellung*]. O mundo percebido, intuído, gera-se em simbiose com a linguagem articulada: para ele é líquido e certo que nenhum é causa e consequência do outro. No momento de enunciar algo ou alguém, sua imagem vem como rememoração, mas sempre ganha traços novos em novos contextos de sua enunciação. No mito, a passagem para a representação, por exemplo de um deus, ainda atribui a essa representação a existência do próprio deus. Em *Tróp(ic)os*, o meio [*Medium*] da cachoeira é de per si o meio da representação. Nela o conteúdo espiritual pode ser operado. E mais: o meio espiritual, como o meio das possibilidades – onde se pode ter um segundo corpo, por exemplo –, é por excelência o meio artístico, mas muito mais o literário, em que as imagens são muito mais afetadas pela possibilidade de se renovarem a cada rememoração (como em ler mais de uma vez um mesmo texto).

Cassirer encontra na consciência mítica a origem de todas funções simbólicas e, em todas as formas simbólicas, os resquícios dela.³ A religião toma seu lugar nas culturais ocidentais e/ou civilizadas e, com isso, a relação entre signo e o conteúdo espiritual não é mais direto (o deus não é exatamente esse deus sýgnico). Mais ainda: na religião há uma “*conscientização* do signo” “mais elevada”⁴, de forma que o signo é, definitivamente, somente signo:

Aqui [na religião], ao contrário, não vigora mais uma tal relação direta, apenas uma relação *mediada* pela reflexão. A forma de pensamento “tropológico” transforma toda existência num mero tropo, numa metáfora, mas a interpretação dessa metáfora exige uma arte peculiar da “hermenêutica” religiosa, à qual o pensamento medieval procura dar regras fixas.⁵

¹ Aqui nos referimos claramente ao terceiro volume de sua *Filosofia das Formas Simbólicas*.

² CASSIRER (2011b, p. 181).

³ Cf. CASSIRER (2004a, p. 180ss) sobre os costumes que predominavam em cidades romanas e como sua orientação espacial se percebe nas primeiras fundações matemáticas de Roma. Não para menos essa passagem se insere em subcapítulo dedicado ao espaço e à luz.

⁴ *Ibid.*, p. 426.

⁵ *Id.*, grifo nosso.

A passagem não poderia elucidar com maior clareza a metáfora já presente no título do romance de Müller. Mesmo não se tratando aí do pensamento religioso, vale pensar o meio literário aquele que cria espacialidade do tropo, da metáfora. Não pelo fato de que todo enunciado ganha sentido conotativo, mas porque a linguagem mesma, sobretudo como instauradora de uma determinada realidade (com seu espaço, tempo, sujeito), torna visível, com maior agudeza, o princípio mesmo da representação. Em um dado momento, o narrador do romance de Müller externa a intenção de escrever um livro que talvez se chame Trópicos [*Tropen*], mas não só por ser “*Milieu*”, como também pelo “método poético”¹:

não apenas por amor ao milieu e como que em razão do evidente desenvolvimento hipertrófico de todas as relações pessoais que crescem como mato aqui nos trópicos, puras e desimpedidas; não só porque toda a vida de sentimentos humanos remonta à sua dimensão vegetativa: mais por ladinice, isso sim, por astúcia, porque tudo que é dado não passa de método poético, um tropo, e porque essa planta rara me provoca, que rebenta casa acima – vegetação de matéria pura, jorro de elefantíase – cresce-me sob os pés e me alça, e porque seus sumos sempre são meu próprio sangue que se esvai, e nada alheio.²

Se trópicos, enquanto espaço, desaparece, não desaparece a geografia – geografia mülleriana – que, então, faz-se pelo tropo, pelo corpo-sujeito que expressa e opera a linguagem³ – o sumo da matéria e o sangue. Recordando, porque “[i]sto parece ser a função essencial da geografia cultural e ultrapassa a mera questão geográfica de encontrar um território para a autodeterminação”⁴, ela é autoexpressão.

¹ *Tróp(ic)os*, p. 213.

² Cf. “[...] nicht nur dem Milieu zuliebe und gleichsam der hypertrophischen und deutlichen Entfaltung aller menschlichen Beziehungen wegen, die hier rein und ungehemmt, tropisch sozusagen ins Kraut schießen; nicht nur, weil das gesamte menschliche Gefühlsleben auf sein Vegetatives zurückgeführt ist: sondern aus Hinterlist, aus Spitzfindigkeit, weil alles Gegebene immer nur eine poetische Methode, ein Tropus ist, und weil mich dieses seltsame Gewächs reizt, das wie eine Vegetation von purem Stoff haushoch, elefantiasisartig anschießt, mir unter die Füße wächst und meinen Standpunkt hebt, und dessen Säfte doch immer wieder mein eigenes rollendes Blut sind und nichts Fremdes.” (*Ibid.*, p. 213)

³ A isso Sahr denomina “espacialização secundária” (cf. SAHR, 2007, p. 75).

⁴ Cf. SAHR (2008, p. 47ss), passagem já citada aqui.

6 CONCLUSÃO

Partimos do pressuposto de que o romance *Tróp(ic)os*, do escritor Robert Müller, dá centrimento ao caráter espacial de sua escrita, de suas figurações e ideias. Nossa hipótese: há nele uma geografia que *escreve* o espaço mítico. A questão central desta tese acabou por revelar-se mais complexa: que tipo de geografia é essa? Que tipo de contribuição se pretende para o contexto maior da ciência geográfica? Antes de respondermos a tais questões, faremos uma síntese do que foi feito até então.

Em linhas gerais, os tópicos principais desta tese são a exposição da trajetória literária de Müller e de seu romance, a análise da espacialidade contextual, uma compreensão específica do que é literatura, o estado da arte de pesquisas que envolvem geografia e literatura, a identificação de alguns elementos que conformam o primitivo e o mítico em *Tróp(ic)os* e, por fim, a aproximação à filosofia de Ernst Cassirer: todos alinhavados pela leitura do romance em questão.

O romance ora em foco é um texto de vanguarda do começo do século XX. Nele não há, portanto, um apelo realista. Qual demonstrou ser, então, o atrativo para uma pesquisa no âmbito da ciência geográfica? A pergunta, retórica, leva-nos aos resultados da exposição do estado da arte das pesquisas sobre geografia e literatura que indicam não ser somente textos literários de caráter realista passíveis desse diálogo, pois a literatura não pode ser vista como mera fonte de dados para a geografia. Tal visão incorre em um problema metodológico que desconsidera parâmetros mínimos, instituídos ou não, de abordagem do texto literário. Junte-se a isso nossa compreensão de literatura: ela é também sujeito discursivo, ou seja, é capaz de oferecer em meio aos vários discursos uma voz própria sobre o entorno. A peculiaridade do texto literário reside no fato de que o que pronuncia o faz dentro de um complexo espacial, temporal e de personagens.

A inversão da ordem dos tópicos da presente tese foi necessária para tornar mais evidente a relevância de *Tróp(ic)os*, de Robert Müller, para uma análise geográfica. E o que finalmente caracterizaria isso? Primeiro, o escritor deixou um conjunto variado e extenso de produção literária e, sobretudo, ensaística que aborda, com especial dedicação, temas geopolíticos e de ordem político-econômica de maneira geral. Com a apresentação de alguns desses ensaios, verificou-se uma aproximação ao grande romance de Müller, especialmente com as questões do

americanismo (personagem Slim), o cenário brasileiro (floresta amazônica), a colonização (tanto a *Freelandkolonie* quanto a relação com nativos de forma genérica). No que concerne a tais temas do universo referencial histórico-geográfico, além disso depreendemos outros, tais como a presença do discurso etnográfico (seja pela referência direta a Koch-Grünberg, seja por certa contraposição ao discurso de viajantes antes mesmo da constituição da disciplina); os zoológicos humanos (de forma invertida, são os europeus e o americano que são colocados nessa situação); referência breve ou relativização da compreensão dos trópicos dentro de uma literatura dita exótica; referências diretas a Gauguin e Kokoschka que, em uma análise acurada, evidenciou a vinculação do texto ao discurso artístico de vanguarda; certa celebração da técnica e da modernidade quando da menção à cidade e da distribuição das cabanas na aldeia. Todo esse referencial definimos como composição de um cenário que caracteriza o elemento primitivo (mesmo o último referencial, a celebração, dá-se no ambiente da floresta).

Com a apresentação crítica da obra evidenciou-se sua forma bastante peculiar. Tempos e espaços narrativos são como que embaralhados de modo a destruir qualquer tentativa cronológica ou verossímil em termos espaciais. Isso ocorre porque não se desconsidera o espaço do sonho, da alucinação (especialmente quando as personagens são acometidas pela febre) e do inconsciente. Certa coerência constatou-se pela intercalação de ação narrativa e elucubrações que remetem a tal ação, como é o caso do desenvolvimento da doutrina das dimensões. Aí sobrepuja-se o caráter metanarrativo de *Tróp(ic)os*, pois compreendemos a doutrina das dimensões algo que se concretiza na própria escrita desse romance.

Tem-se, por fim, a verificação de referenciais e a exposição de sua forma peculiar como conformadores do elemento primitivo. Mas o que isso quer dizer efetivamente? O subtítulo do romance é “O mito da viagem. Documentos de um engenheiro alemão”. Primeiro, a viagem figurada já de saída é vista como mito. Segundo, o que “documentos de um engenheiro alemão” pode sugerir? O prefácio fictício demonstra ser os 32 capítulos subsequentes uma reprodução de um manuscrito deixado por um engenheiro chamado Hans Brandlberger. Uma leitura mais aprofundada disso, junto da primeira ponderação, leva a crer que se trata aí de uma metáfora: a viagem ser um mito e documentos sobrepujam o poder da

linguagem de conformar o espaço, ou melhor, espacialidades. O título principal e seu caráter duplo já o anunciam. E que viagem é essa?

Ao longo da narrativa, as personagens vão se animalizando, veem sua relação com o entorno e com os outros brutalizar-se. Não é para menos que isso ocorre ao adentrarem a floresta virgem e densa. Os indígenas são seres integrados a essa floresta. Possuem, segundo interpretamos, linguagem e meios próprios que lhes permitem sobreviver nela e contrapõem-se aos seres da cidade, que vez ou outra é figurada no texto. O que são as três personagens que sofrem a transformação? Elas mergulham de tal forma nesse ambiente primevo que se tornam parte dela. Sua subjetividade dilui-se na vegetação. Ocorre, como expusemos, uma antropomorfização das plantas e uma animalização das pessoas. Não há um processo de objetivação em que há uma distinção de sujeitos e entorno. Naturalmente que isso é metafórico e a narrativa segue com pequenas tramas e a caracterização evidente de sujeitos que transitam o entorno. Aquele processo é enunciado durante a viagem pelas águas, mas é central para indicar, primeiro, uma transformação importante das personagens e, segundo, um princípio de retorno ao universo mítico – que caracteriza tal ausência de objetivação – e que permeia todas as ações posteriores. Assim, vemos a viagem como um retorno a um estado primitivo que, no nível interpretativo, e levando em conta o que demonstramos especialmente com a vinculação ao universo artístico de vanguarda, quer apontar para o valor do desprendimento completo da tradição, de suas formas estabelecidas, para o retorno ao caos das impressões quando a linguagem ainda é incipiente.

Aí temos a aproximação a Ernst Cassirer. Com a breve exposição de sua trajetória filosófica pudemos mostrar ser sua vinculação a um discurso cada vez maior dos estudos culturais apropriada para nossos propósitos. Isso se deve ao fato de esse filósofo ter defendido ser, de certa maneira, incongruente falar em linguagem sem levar em conta as formas das quais se constitui (como da arte) e falar em espírito ou nos resultados da inteligência humana levando em conta apenas a ciência (aqui se pensa nas exatas ou empíricas). Para o filósofo ainda, o princípio mítico não se restringe apenas à identificação de cosmologias primitivas míticas que se contrapõem ao desenvolvimento humano posterior de ferramentas e de métodos. Isso porque a relação entre um conteúdo espiritual e sua forma sempre ocorrem pela tensão de nunca poderem ser completamente correlatos, essa relação é, então, compreendida como mítica. O espanto do ser humano diante do grandioso que o

cerca nunca poderá ser resolvido, pois aquilo que quer denominar se dá na dinâmica mesma do signo, em que o dado sensorial pretende projetar-se em alguma forma sónica. Depreendemos daí duas consequências importantes: representação nunca será re-apresentação e, se literatura é representação, todas as outras formas simbólicas o são, e sob a mesma caracterização. Com Cassirer, podemos respaldar duas dimensões da presente tese: o caráter disciplinar – da adequação do encontro geografia e literatura – e o delineamento e análise de uma geografia em *Tróp(ic)os*. E como seria essa geografia?

Antes de tudo, não uma re-apresentação *ipsis litteris* de uma região, território, lugar ou qualquer outra lente da ciência geográfica. Se todo o texto, da forma que expusemos aqui, propõe um retorno ao caos das impressões, embora opere com um universo referencial, o que esfacela qualquer grade *a priori* de configuração espacial, então trata-se aí de uma geografia que se propõe resgatar um ambiente primevo que antecede toda e qualquer escrita da terra. Um tal conhecimento *ex negativo* oferece, no fundo, uma evidenciação do processo de constituição linguagem – e aí a metáfora foi elemento central – que, após a virada linguística e os novos rumos do pensamento filosófico, é essencial para pensar e conformar as epistemologias, ou uma geografia que se propõe nova e cultural, onde se situa a presente tese. Além disso, a presença do pensamento geométrico (a descrição da aldeia e a doutrina das dimensões) e o fato de o protagonista em alguns momentos dizer que já não pertence à geografia ou que onde ele agora se situa não pertencer ao mapa são fatores ainda referenciais para, curiosamente, propor outra forma de escrita do espaço. Pode-se concluir, então, que a geografia de *Tróp(ic)os* se conforma por novas proposições formais de revelar o espaço; pela relativização do discurso geográfico; por sobrepujar o papel da linguagem em qualquer tentativa de criar espacialidades e, com isso, identificar o universo empírico; pela relação sujeito e entorno que isso acarreta e pela possibilidade que o texto literário oferece de emular diversas espacialidades ou espacialidades diversas.

Concluimos, assim, que o resultado da pesquisa não se caracterizou por um mero trabalho interpretativo da obra de Müller. Sua riqueza argumentativa coaduna-se com o fato de isso se dar no meio intrinsecamente polilógico da literatura – para usar a expressão de Ette. Com isso, ideias, figurações e imagens ocorrem em um texto que não necessariamente deva seguir as premissas do discurso lógico-argumentativo ou estritamente científico. Ao contrário: quando inseridas em um

estrutura de cenários, personagens, tramas, convivência de tempos diversos, explicitam-se em facetas as mais completas possíveis, ainda que em simulacro (de um mundo referencial assumido *a priori*).

Assim, tem-se a resposta para as perguntas no começo: trata-se de uma geografia que se escreve em espaço amplo, complexificado, em um ambiente de possibilidade para o simulacro de um contexto maior de um dado objeto que se quer analisar. Entendemos, com isso, que a grande contribuição do encontro entre geografia e literatura é tornar claros os mecanismos da linguagem, ou da linguagem artística, para a abordagem cultural da ciência geográfica – abordagem que julgamos ser o contexto mais amplo do referido encontro. O grande romance de Robert Müller (que esperamos traduzir e publicar em breve) mostrou-se exemplar para tal diálogo disciplinar, o que, no começo do desenvolvimento de nosso projeto, ainda não estava explicitado.

Mais ainda: a pergunta formulada na introdução se a geografia do espaço mítico traçada no meio literário seria uma resposta possível à aporia filosófica de Cassirer de que não se pode chegar ao mundo do caos das impressões é capciosa, pois seria preciso considerar o meio literário o universo unitivo e universal para onde sempre convergem as ideias filosóficas de Cassirer, especialmente sua filosofia das formas simbólicas. Entretanto, se esse meio oferece o simulacro desse universo – aí reside a capciosidade da pergunta – seria esse meio ilegítimo, dada a influência da virada linguística no pensamento filosófico e científico?

A pergunta é retórica e nos conduz à resposta dada de antemão de outro questionamento presente no tópico introdutório da tese. Se se oferece, nesse contexto, um caminho pertinente à consolidação da pesquisa literária em geografia, nossa resposta é sim.

REFERÊNCIAS

- ÁGOSTON, Gábor; MASTERS, Bruce. **Encyclopedia of the Ottoman Empire**. Nova Iorque: Facts on file, 2009.
- AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira. Percepções e representações do autor estrangeiro sobre o homem amazônico: uma análise sob as categorias da geografia. **GeoTextos**, vol. 9, n. 1, jul. 2013, p. 93-112.
- ALEMÁN, Manuel Maldonado. Primitivismus und Avantgarde. In: SABATÉ, Dolors; FEIJÓO, Jaime. (Orgs.) **Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren**. Berlim: Frank & Timme, 2012, p. 49-62.
- Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.15, p.207-220, jan./jun. 2007.
- ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs). **Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da UFF, 2010.
- AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. Literatura de explorações e aventuras: as “Viagens extraordinárias de Júlio Verne. In: MARANDOLA, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. **Geografia e Literatura – ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EdUEL, 2010, p. 79-97.
- ANJOS, Melissa. Geografia e literatura – um exercício de reflexão. **Anais do XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças**. Espaço de diálogos e práticas. Porto Alegre, 2010, p. 1-10.
- ARAÚJO, Heloisa Araújo de. Geografia e Literatura: um elo entre o presente e o passado no pelourinho. Dissertação de mestrado – Universidade Federal da Bahia, 2007.
- ASSMANN, Aleida. **Introduction to Cultural Studies. Topics, Concepts, Issues**. Berlim: Erich Schmidt, 2012.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. **Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARCELLOS, Frederico Roza. Espaço, lugar e literatura – O olhar geográfico machadiano sobre a cidade do Rio de Janeiro. **Espaço e cultura**, UERJ, RJ, n. 25, p. 41-52, jan./jun. de 2009.
- BAßLER, Moritz. **Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916**. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- BAßLER, Moritz. Jäger der verlorenen Pace. Robert Müller: *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* (1915). In: LUSERKE-JAQUI, Matthias (Org.). **Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne**. Berlin; New York: de Gruyter 2008, p. 128-153.

BECKER, Sabina. **Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien**. Hamburg: Rowohlt, 2007.

BEGEMANN, Christian. Tropische Welten. Anthropologie, Epistemologie, Sprach- und Dichtungstheorie in Robert Müllers *Tropen*. In: BHATTI, Anil; TURK, Horst (Orgs.). **Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik**. Jahrbuch für Internationale Germanistik, série, A, vol. 48. Frankfurt no Meno et al.: Peter Lang, 1998, p. 81-91.

BERDOULAY, Vincent; ENTRIKIN, J. Nicholas. Lugar e sujeito: perspectivas teóricas. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 93-116.

BERNDT, Christian; Robert Pütz. (Org.). **Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn**. Bielefeld: Transcript, 2007.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a Geografia**. Trad. de Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006. [Orig. 2000]

BÖHME, Hartmut. (Org.) **Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext**. Stuttgart; Weimar: J.B.Metzler, 2005.

BOLLE, Willi; KUPFER, Eckhard E. (Org.) **Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs. Fünf Jahrhunderte Deutsch-brasilianische Beziehungen**. São Paulo: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2013.

BORGES FILHO, Oziris; LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre (Orgs.). **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica Editora, 2015

_____.; BARBOSA, Sidney. **Espaço, literatura e cinema**. ? : Todas as Musas, 2014.

_____.; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos (SP): ClaraLuz, 2009.

_____. **Espaço e literatura. Uma introdução à topoanálise**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BRADBURY, Malcolm. (Org.) **The Atlas of Literature**. Londres: De Agostini, 1996.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo, Belo Horizonte: Perspectiva, FAPEMIG, 2013.

_____. **Tablados**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Literatura, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. [Tradução do cap. I “Géographie et littérature”, de Des Romans-Geographes. Essai (1996)]

_____. Geografia, práticas discursivas e ambiência pós-moderna. In: CASTRO, Iná Elias; MIRANDA, Mariana; EGLER, Claudio A. G. (Org.). **Redescobrimdo o Brasil: 500 Anos Depois**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 322-334.

BRÜCKNER, Martin; HSU, Hsuan L. (Ed.) **American Literary Geographies. Spatial Practice and Cultural Production 1500-1900**. Newark: University of Delaware Press, 2007.

BUCHER, André. **Repräsentation als Performanz: Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss)**. München: Fink, 2004.

CARVALHO, Márcia Siqueira de. **A geografia desconhecida**. Londrina: EdUEL, 2006.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. de Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. **Filosofia das formas simbólicas – Fenomenologia do conhecimento**. Trad. de Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011b.

_____. **Las ciencias de la cultura**. Trad. de Wenceslao Roces. 2 ed. Cidade do México: FCE, 2005.

_____. **A Filosofia das Formas Simbólicas. II – O pensamento mítico**. Trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie (1927). In: _____. **Gesammelte Werke**. Hamburger Ausgabe. Ed. por Birgit Recki. Vol. 17. Aufsätze und kleine Schriften 1927-1931. Hamburg: Meiner, 2004b, p. 253-282.

_____. **A Filosofia das Formas Simbólicas. I – A Linguagem**. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Philosophie der Symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache**. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994a.

_____. **Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das Mythische Denken**. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994b.

_____. **Philosophie der Symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis**. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994c.

_____. **Wesen und Wirkung des Symbolbegriffes**. Edição especial. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994d.

_____. **Ernst Cassirer. Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst. Geschichte und Sprache**. Ed. de Ernst Wolfgang Orth. Leipzig: Reclam, 1993, p. 123-165.

CASTRO, Gilberto de. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007, p. 81-96.

CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORREA, Roberto Lobato. (Org.) **Geografia: conceitos e temas**. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CASTRO, Janio Roque Barros de. As questões identitárias e as especificidades culturais da Bahia expressas na literatura e na musicalidade: um olhar geográfico. **GeoTextos**, vol. 10, n. 1, jul. 2014. p. 105-126.

CAVALCANTE, Tiago Vieira. A dimensão do habitar na obra a casa, de Natércia Campos: um olhar geosófico. **Geograficidade**, v. 01, n.01, 2011, p. 32-42.

_____. Dizibilidades literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. **Geograficidade**, v. 5, n.1, 2015, p. 40-51.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. A letra e a lepra: o conto cidadão. **Saber Acadêmico**, n. 09, Jun. 2010, p. 78-90.

CIRQUEIRA, Diogo Marçal. As paisagens de Bernardo Élis na obra *Veranico de Janeiro*. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 5, n. 3, dez. 2011, p. 81-109.

CLAVAL, Paul. Geografia Cultural: um balanço. **Geografia**, Londrina, n. 3, v. 20, p. 05-24, 2011.

_____. **Terra dos homens. A geografia**. Trad. de Domitila Madureira. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **A geografia cultural**. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

_____. O território na transição da pós-modernidade. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-26, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. A geografia cultural brasileira: uma avaliação preliminar. **Revista da ANPEGE**, v.4, p. 73-88, 2008.

COSGROVE, Denis. Landscape and Landschaft. **GHI Bulletin**, Washington DC, n. 35, 2004, p. 57-71.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra. Natureza da realidade geográfica**. Trad.: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIETRICH, Stephan. **Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa**. Siegen: Bösch, 1997.

ERDBEER, Robert M. Spaßige Rassen. Ethno-Flanerie und Gender-Transgression in Robert Müllers "Manhattan". In: KOPP, Kristin; MÜLLER-RICHTER, Klaus (Orgs.) **Die 'Großstadt' und das 'Primitive'. Text – Politik – Repräsentation**. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004. p. 221-257.

ETTE, Ottmar. **SaberSobreViver. A (o)missão da filologia**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2015 [do alemão: **Überlebenswissen. Die Aufgabe der Philologie**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004].

_____. **TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte**. Berlin; Boston: De Gruyter, 2012.

_____. Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive. In: WILKENS, Anna E.; RAMPONI, Patrick; WENDT, Helge (Org.). **Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolations und Entgrenzung**. Bielefeld: transcript, 2011, p. 13-56.

_____. Der Kosmos des Alexander von Humboldt: Globalisierte Wissenschaft als Werk in Bewegung. In: HUMBOLDT, Alexander von. **Politischer Essay über die Insel Kuba**. Ed. e trad. de Irene Prüfer Leske. San Vicente (Alicante): ECU, 2002, p. 29-47.

_____. Der Kosmos des Alexander von Humboldt: Globalisierte Wissenschaft als Werk in Bewegung. In: LESKE, Irene Prüfer (Hrsg.). **Politischer Essay über die Insel Kuba**. Madrid: 2001, S. 29-48.

FERNANDES, Dalvani; GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia em Cassirer: perspectivas para geografia da religião. **Geotextos** (Salvador), v. 07, p. 211-228, 2011.

FERNANDES, Felipe Moura. Geografia e literatura (ciência e arte): proposições para um diálogo. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 33, jan./jun. de 2013, p. 167-175.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia. In: GÖETTER, Jones Dari; MARSCHNER, Walter Roberto. (Org.) **Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa**. Dourados: Ed. UFGD, 2011, p. 11-58.

FERREIRA, Rosângela Veiga Julio; FARIA, Jeniffer de Souza. A literatura como potência problematizadora do lugar: imagens projetadas pelas crianças. **Geograficidade**, v.2, Número Especial, Primavera 2012, p. 19-29.

FERREIRA, Solange Terezinha de Lima. A percepção geográfica da paisagem dos gerais no "Grande Sertão: Veredas". 1990. **Dissertação** (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista (Rio Claro).

FERRETTI, Victor A. Tlön: Imaginations-Räume und Ander-Welten. In: DÜNNE, Jörg; MAHLER, Andreas. **Handbuch Literatur & Raum**. Berlin; Göttingen: De Gruyter, 2015, S. 478-484.

FRANK, Michael C. Die Exotik von Robert Müllers *Tropen* (1915): Begegnung mit einem fremden Roman. In: ASSMANN, Aleida; FRANK, Michael C. (Eds.). **Vergessene Texte**. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2004, p. 187-206.

FRIEDMAN, Michael. **A parting of the ways. Carnap, Cassirer, and Heidegger**. Chigaco: Open Court, 2000.

GALENO, Alex. Geopoéticas artaudianas. In: SILVA, Aldo A. Dantas; GALENO, Alex. (Orgs.) **Geografia. Ciência do complexus**. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 264-290.

GARDIAN, Christoph. **Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn**. Zürich: Chronos, 2014.

GEISS, Nicola. **Primitives Denken: Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)**. München et al.: Fink, 2013.

GIL FILHO, Sylvio Fausto. Espacialidades de conformação simbólica em geografia da religião: um ensaio epistemológico. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 32, 2012, p. 78-90.

_____. Geografia Cultural: Estrutura e Primado das Representações. **Espaço e Cultura**: Rio de Janeiro, n. 19-20, 2005, p. 51-58.

_____. Espaço de Representação: Uma Categoria Chave para a análise cultural em Geografia. In: **I - Encontro Sul-Brasileiro de Geografia**, 2003, Curitiba. I - Encontro Sul-Brasileiro de Geografia Mudanças Políticas e a Superação da Crise. Curitiba: AGB, 2003.

GOMES, Paulo Cesar da Costa Gomes. **Geografia e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. Culturas Teóricas, Culturas Políticas no Pensamento Geográfico. In: CASTRO, Iná Elias; MIRANDA, Mariana; EGLER, Claudio A. G. (Org.). **Redescobrimo o Brasil: 500 Anos Depois**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p.335-339.

GÖETTER, Jones Dari; MARSCHNER, Walter Roberto. (Org.) **Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa**. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

GROSSMANN, Judith et al. **O espaço geográfico no romance brasileiro**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto. (Org.) **Regionalismus. Regionalismos. Subsídios para um novo debate**. Caxias do Sul (RS): Educs, 2013.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. Território, poesia e identidade. **Espaço e cultura**, n. 3, jan. de 1997, p. 20-32.

HALL, Anja. **Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

HARENDT, Annegret.; SPRUNK, Dana. Erzählter Raum und Erzählraum: (Kultur)Raumkonstruktion zwischen Diskurs und Performanz. **Social Geography**, 6, 2011, p. 15-27.

HECKNER. **Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers**. Viena; Colônia: Böhlau, 1991.

_____. Das Exotische als utopisches Potential. Zur Neubestimmung des Exotismus bei Robert Müller. **Sprachkunst** 17, 1986, p. 206-23.

HELMES, Günter. Eine Einführung in Leben und Werk Robert Müllers. Unter besonderer Berücksichtigung des Romans *Tropen*. In: MÜLLER, Robert. **Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs**. Herausgegeben von Robert Müller anno 1915. Hamburg: Igel Verlag, 2010a, p. 284-313.

_____. "Er hatte sich mit Urkräften ringen sehen und blätterte beschriebenes Papier um." Einführendes zu Leben und Werk des Wiener Expressionisten, Literaturmanagers und Aktivisten Robert Müller (1887-1924). In: KNAPP, Gerhard P. (Ed.) **Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte**. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Amsterdam, vol. 31-33, 1991, p. 571-597.

_____. Robert Müller. **Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften. Mit Exkurzen zur Biographie und zur Interpretation der fiktionalen Texte**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. Spatial turn: on the concept of space in cultural geography and literary theory. **Lexia. Rivista di semiotica. Ambiente, ambientamento, ambientazione**, Torino, n.9-10, p. 23-42, dez. 2011.

HOHEISEL, Claus. **Fragliche Selbstdarstellung in fiktivem Raum des Äquators. Studien auf naturwissenschaftlicher Basis zu Robert Müllers Roman "Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs."** Berlin: European University Press; [Bochum]: Bochumer Universitätsverlag, 2012.

HOLDENRIED, Michaela. Der technisierte Barbar. Magie und Mimesis im Zeichen moderner Medialität: Robert Müllers *Tropen* (1915). In: _____. **Künstliche**

Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin: Erich Schmidt, 2004, p. 263-295.

HONOLD, Alexander. Das Fremde verstehen - das Verstehen verfremden: Ethnographie als Herausforderung für Literatur- und Kulturwissenschaft. **Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften**, n.1, set. 1997.

HUMBOLDT, Alexander von. **Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung.** Vol. II. Edição de Ottmar Ette e Oliver Lubrich. Frankfurt am Main: Eichborn, 2004. (*tradução no prelo*)

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA (IBGE, BRASIL). Atlas das representação literárias de regiões brasileiras. Rio de Janeiro: IBGE, 2006, vol. I.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA (IBGE, BRASIL). Atlas das representação literárias de regiões brasileiras. Rio de Janeiro: IBGE, 2009, vol. II.

JACOBS, Angelika. 'Wildnis' als Wunschraum westlicher 'Zivilisation'. Zu Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs *Ashantee* und Robert Müllers *Tropen*. **Kakanienrevisited**, 2002. Disponível em <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/AJacobs1/>. Acesso em 10 de fev. 2014.

JÄGER, Georg. Kokoschkas "Mörder Hoffnung der Frauen". **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, Munique, vol. 32, 1982, p. 215-233.

JOHNSTON, William. Robert Müller und die Züchtung des "Reichsmenschen". In: _____. **Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs.** Viena, Colônia, Graz: Böhlau, 2010, p. 102-119.

_____. **Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte.** Viena: Böhlau, 1974.

KANDEL, Eric R. **Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute.** Trad. do inglês de Martina Wiese. Munique: Siedler, 2012.

KAYSER, Rudolf. Amerikanismus [**Vossische Zeitung**, nr. 458, 27 de set. 1925]. Disponível em: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/PROB_KAYSER_DE.pdf. Acesso em 12 nov. 2015.

KÖSTER. **Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers.** Paderborn: Igel, 1995.

_____. Metaphern der Verwandlung – Anmerkungen zu Robert Müller. In: AMMAN, Klaus; WALLAS, Armin A. (Orgs.) **Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste.** Viena, Colônia, Weimar: Böhlau, 1994.

KOZEL, Salete. As representações no geográfico. In: MENDONÇA, Francisco; KOZEL, Salete (org.). **Elementos de Epistemologia da Geografia contemporânea.** Curitiba: Ed. da UFPR, 2009, p. 215-232.

KREUZER, Helmut; HELMES, Günter. **Expressionismus – Aktivismus – Exotismus: Studien zum liter. Werk Robert Müllers (1887-1924).** Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981.

KREUZER, Ingrid. Robert Müllers 'Tropen'. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie. In: _____. **Literatur als Konstruktion. Studien zur deutschen Literaturgeschichte zwischen Lessing und Martin Walser.** Frankfurt no Meno et. al: Peter Lang, 1989, p. 97-132.

KROIS, John Michael. More than a linguistic turn in philosophy. The semiotic programs of Peirce and Cassirer. **Sats – Nordic Journal of Philosophy**, vol. 5, n. 2, 2004, p.

_____. **Symbolic Forms and History**. New Haven: Yale University, 1987.

KUMMER, Werner. Robert Müller “Tropen”: Ein fünfdimensionaler kubistischer Mythos. In: GRIMMINGER, Rolf; HERMANN, Iris. (Orgs.). **Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts**. Bielefeld: Aisthesis, 1998, p. 149-159.

KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo Astor. **Terra Mátria. A família de Thomas Mann e o Brasil**. Trad. de Sibeles Paulino. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - Record, 2013.

KUTZENBERGER, Stefan. A Amazônia na obra de Robert Musil, ou o selvagem dentro do europeu civilizado. In: BOLLE, Willi; CASTRO, Edna; VEJMEKKA, Marcel. (Orgs.) **Amazônia. Região universal e teatro do mundo. Como a maior floresta do mundo pode determinar os rumos do planeta e a sobrevivência da espécie humana**. São Paulo: Globo, 2010, p. 261-277.

LEIB. In: PREUSSNER, Andreas. **Online-Wörterbuch Philosophie: Das Philosophielexikon im Internet**. Stuttgart: UTB. Disponível em: <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?title=Leib&tx_gbwbpphilosophie_main%5Bentry%5D=520&tx_gbwbpphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbpphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=4d69ed56fb13e94739f66e2d9e26dfe3>. Acesso em: 15/03/2016.

LEVI, Liliana López. El paisaje narrado: urbanizaciones cerradas, geografía y literatura. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v.5, n.3, dez. 2011, p. 01-31.

LIEDERER, Christian. **Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller**. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ed. Ática, 1976.

LISBOA, Karen Macknow. Viagem pelo Brasil de Spix e Martius: quadros da natureza e esboços de uma civilização. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.15, n.º. 29, pp.73-91, 1995.

LOFTS, Steve G. **The “Odyssey” of the Life and Work of Ernst Cassirer**. Disponível em: <http://www.ernst-cassirer.org>. Acesso em 25/02/2014.

LORENZ, Dagmar. **Wiener Moderne**. 2. ed. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007.

LÖWY, Michael. **Redenção e utopia. O judaísmo libertário na Europa Central**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

McDOWELL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham. (Orgs.) **Geografia Humana: sociedade, espaço e ciência social**. Trad. de Mylan Isaack. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MAGILL, Daniela. **Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur**. Bd. 1150. Peter Lang: Frankfurt no Meno et al., 1989.

MAHLENDORFF, Andrea. **Literarische Geographie Lateinamerikas. Zur Entwicklung des Raumbewusstseins in der lateinamerikanischen Literatur**. Berlim: Walter Frey, 2000.

- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. **Geografia e Literatura - ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EdUEL, 2010.
- MARANDOLA JR., Eduardo. Geograficidades vigentes pela literatura. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; HARLAN, Rodrigo Ferreira da (Orgs.). **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador: EdUFBA, 2010, p. 21-32.
- MARANDOLA, Janaina de Alencar Mota e Silva. **Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Mello Neto**. Londrina: Eduel, 2011.
- MARQUES, Gracielle. **Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- MARQUES, Marcos Aurelio. **Thiago de Mello: Uma Poética do Lugar**. Manaus: Valer, 2012.
- MARTINS, Catarina. Die Metropole in Robert Müllers *Manhattan*. In: HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. et al. (Ed.). **Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation**. Frankfurt no Meno et. al.: Peter Lang, 2011, p. 681-699
- _____. Zarathustra nos trópicos. **Oficina do CES**, nº326, julho de 2009a, p. 1-14. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/326.pdf>. Acesso em: 14 de ago. 2014.
- _____. Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne. Die postkoloniale Theorie des Imperialismus und das Habsburger Reich. **Kakanienrevisited**, 2009b. Disponível em: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcolonial/CMartins1.pdf>. Acesso em 2 de jul. 2013.
- _____. Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne. Die postkoloniale Theorie des Imperialismus und das Habsburger Reich. **Kakanienrevisited**, 2009c. Disponível em: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcolonial/CMartins1.pdf>. Acesso em 2 de jul. 2013.
- _____. Modernismo, ensaísmo, imperialismo. Robert Müller e a corrente amazônica da alma humana. Tese de doutorado – Universidade de Coimbra, 2007.
- _____, Catarina. A proclamação do espelho. Reflexões dodecaédricas sobre o ensaísmo na prosa alemã da “década expressionista”. **Oficina do CES**, n. 212, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2004. Disponível em: www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/212/212.php. Acesso em 10 de jan. 2015.
- MAYER, Michael. **“Tropen gibt es nicht.” Dekonstruktionen des Exotismus**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010.
- MEIRELLES FILHO, João. **Grandes expedições à Amazônia brasileira**. São Paulo: Metalivros, 2009.
- MENDONÇA, Francisco; KOZEL, Salette (Orgs.). **Elementos da Epistemologia da Geografia Contemporânea**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.
- MICHEL, Andreas. Travel and Hybridity: Hans Grimm’s *Afrikafahrt West* and Robert Müller’s *Tropen*. **Colloquia Germanica**, vol. 40, no. 2, Thema: Reiseliteratur, 2007, p. 141-156.

MÖBUS, Frank. **Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas**. Göttingen: Wallstein, 1994.

MÖCKEL, Christian. Das Symbol und das Symbolische im Denken Ernst Cassirers. In: BARTOLOMEI, Maria Cristina. (Org.) **L 'interrogazione del simbolo**. Milão: Mimesis, 2014, p. 29-76.

_____. Die Kulturwissenschaften und ihr Lebensgrund. Zu Ernst Cassirers Beitrag zur Theorie der Kulturwissenschaften. In: FETZ, Reto Luzius; ULLRICH, Sebastian. (Orgs.) **Lebendige Form. Zur Metaphysik des Symbolischen in Ernst Cassirers "Nachgelassenen Manuskripten und Texten"**. Hamburg: Felix Meiner, 2008, p. 179-195.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O cristal e a chama**. Dourados: Ed. UFGD, 2013.

MORAES, Antônio Carlos Robert. O sertão: um outro geográfico. **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 1, p. 360-369, 2002.

MOREIRA, Ruy. **O pensamento geográfico: as matrizes da renovação**. São Paulo: Contexto, 2009.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo editorial, 2003. [Orig. 1997]

MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susanna. (Orgs.) **Figurações contemporâneas do espaço na literatura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MÜLLER, Robert. **Kritische Schriften I**. 2. ed. Ed. por Günter Helmes. Hamburg: IGEL, 2011a.

_____. **Gesammelte Essays**. Hamburg: IGEL, 2011b.

_____. **Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller anno 1915**. Hamburg: Igel Verlag, 2010a.

_____. **Briefe und Verstreutes**. Ed. de Eva Reichmann e Thomas Schwarz. 2. ed. Hamburg: IGEL, 2010b.

_____. **Rassen, Städte, Physiognomien. Kulturhistorische Aspekte**. Hamburg: IGEL, 1992.

_____. **Camera Obscura**. Paderborn: Igel, 1991.

_____. Das Inselmädchen. Disponível em: https://www.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/mueller_r/irmelin/irmelin.pdf. Acesso em: 28 de set. 2015.

MÜLLER-TAMM, Julia. Vision und Visualität. Zum Verhältnis von Wahrnehmungswissenschaft und Poetik bei Hermann Bahr und Robert Müller. In: DOTZLER, Bernhard J.; WEIGEL, Sigrid. (Orgs.) **"füller der combination". Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte**. Munique: Wilhelm Fink, 2005, p. 173-188.

NELL, Werner; HENDEL, Steffen (Ilust.). **Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittelerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen**. Mannheim: Meyers Horizonte, 2012.

NETA, Maria Amélia Vilanova. Representações literárias da metrópole: uma contribuição ao estudo do urbano em geografia cultural. **Espaço e cultura**, UERJ, RJ, n. 25, jan./jun. de 2009, p. 85-96.

NETO, Flavio Quintale. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*. **Pandaemonium germanicum**, n. 9, 2005, p. 185-205.

NETO, José Elias Pinheiro. Geografia e Literatura: a paisagem geográfica e ficcional em *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 2, n. 2, 2012, p. 322-340.

NIES, Martin. 'Stimme' und 'Identität': Das Verschwinden der 'Geschichte' in Knut Hamsuns *Pan*, Johannes V. Jensens *Skovene*, Joseph Conrads *Heart of Darkness* und Robert Müllers *Tropen*. In: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael. (Org.) **Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen**. Berlin; Nova Yorque: Walter de Gruyter, 2006, p. 267-295.

OLANDA, Diva Aparecida Machado; ALMEIDA, Maria Geralda de. A geografia e a literatura: uma reflexão. **Geosul**, Florianópolis, v. 23, n. 46, jul./dez. 2008, p. 7-32.

OLIVEIRA, Livia de. Lugares míticos. **Geograficidade**, v. 5, n. 2, 2015, p. 18-25.

O'NEILL, Angeline; BOYLE, Josie. Literary Space in the Works of Josie Boyle and Jeannette Armstrong. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, 2000. Acessado em 23/03/20125: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/3>.

PAETZOLD, Heinz. **Ernst Cassirer zur Einführung**. Hamburg: Junius, 2014.

PAULINO, Sibeles. A espacialidade no romance *Tropen*, do escritor austríaco Robert Müller. In: **2º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários; 5º CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**. Anais Eletrônicos CIELLI, CELLI, Maringá (PR), Brasil 2012. Maringá: 2012a, p. 1-11.

_____. Reflexão sobre um possível diálogo entre Geografia e Literatura. In: **Anais VI SimpGEO – “Ciência, Sociedade e Tecnologia na Perspectiva da Análise Geográfica”**. Anais eletrônicos, VI Simpósio de Geografia, Guarapuava, Universidade Estadual do Centro-Oeste, 5 a 8 de nov. de 2012. Guarapuava, 2012b, p. 1158-1176.

_____. O espaço literário em *Ana em veneza*: trânsitos culturais e identidade nacional. 2011. **Dissertação** (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná.

PEREIRA, Clevisson Junior. Geografia da religião e a teoria do espaço sagrado: a construção de uma categoria de análise e o desvelar de espacialidades do protestantismo batista. Tese de doutorado – Universidade Federal do Paraná, 2014.

PHILIPZIG, Jan. Der tropische Raum und der neue Mensch bei Robert Müller. Ein Vergleich seiner Texte *Tropen* und *Das Inselmädchen*. Dissertação de mestrado – Universidade de Kiel, 1999.

PFLAUM, Bettina. **Politischer Expressionismus. Aktivismus im fiktionalen Werk Robert Müllers**. Hamburg: Igel, 2008.

PIATTI, Barbara. **Die geographie der literatur**. Göttingen: Wallstein, 2008.

PIDNER, Flora Sousa; ANTONINO, Lucas Zenha; SILVA, Maria Auxiliadora da. Os lugares da memória de Carlos Drummond de Andrade: imagens poéticas de belo horizonte (MG). **Geograficidades**, v. 5, n. 1, 2015, p. 60-72.

PIZARRO, Ana. **Amazônia. As vozes do rio**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2012.

POCOCK, Douglas D. C. **Humanistic geography and literature – Essays on the experience of place**. London, Totowa/ New Jersey: Croom Helm, Barnes & Noble, 1981.

QUAINI, Massimo. *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino. Uma lição de geografia. In: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério. **Territórios e territorialidades**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 121-141.

RAEPKE, Frank Werner. **Auf Liebe und Tod. Symbolische Mythologie bei Robert Müller - Hermann Broch - Robert Musil**. Série: Zeit und Text. Vol. 6. Berlim et al.: LIT, 1994.

REALE, Miguel. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Saraiva, 1994.

RÊGO, Josoldo Lima. Espaço, modernidade e literatura: uma leitura de “O Guesa”, de Sousândrade. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 2007.

REINSTADLER, Felix. ‘Das ,Gesetz des Dschungels’. Rassische Anthropologie und Kulturtheorie in der Novelle *Wälder* von Johannes V. Jensen und im Roman *Tropen* von Robert Müller. Dissertação de mestrado – Universidade de Viena, 2012.

REPRÄSENTIEREN. In: **Duden. Das Herkunftswörterbuch**. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus A.G., 2001.

RIEDEL, Wolfgang. Ursprache und Spätkultur. Poetischer Primitivismus in der österreichischen Literatur der klassischen Moderne (Hofmannsthal, Müller, Musil). In: KRIMM, Stefan; SACHSE, Martin. (Orgs.). **Europäische Begegnungen. Um die schöne blaue Donau**. Acta Ising 2002. Munique: Oldenbourg Schulbuchverlag, 2003.

_____. ‘What’s the difference?’ Robert Müllers *Tropen* (1915). In: SAUL, Nicholas; STEUER, Daniel; MÖBUS, Frank; ILLNER, Birgit. (Orgs.) **Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher**. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, p. 62-76.

RICHTERICH, Annika. **Geomediale Fiktionen. Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur**. Bielefeld: transcript, 2014.

ROTHER, Wolfgang. (Ed.) **Der Aktivismus 1915-1920**. Munique: DTV Dokumente, 1969.

RUSS, Jacqueline. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Scipione, 1994.

SAHR, Wolf-Dietrich. Ação e EspaçoMUNDOS. A concretização de espacialidades na Geografia Cultural. In: SERPA, Angelo (Org.). **Espaços culturais. Vivências, imaginações e representações**. Salvador: EdUFBA, 2008, p. 33-57.

_____. Signos e Espaço Mundos – A Semiótica da Espacialização na Geografia Cultural. In: KOZEL, Salete; SILVA, Josué da Costa; GIL FILHO, Sylvio Fausto. (Orgs.) **Da percepção e cognição a [sic] representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista**. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007, p. 57-79.

_____. **Pensando com a história**. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Ed. da UNICAMP, 1988.

SCHUBBACH, Arno. Die Genese des Symbolischen. Zu den Anfängen von Ernst Cassirers Kulturphilosophie. Tese de livre docência [Habilitationsschrift] – Universidade da Basileia, 2012.

SCHWARZ, Thomas. Die Kartographie der Barbarei am Amazonas. Percy Fawcetts Suche nach Z und Robert Müllers *Tropen*. In: HERNÁNDEZ, Isabel; LUBRICH, Oliver (Orgs.). **Deutsche in Lateinamerika**. Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik, 4/2011. Berlin: Weidler, 2011, p. 91-105.

_____. Exotismus. Die Ästhetik des Imperialismus? **Goethezeitportal**. Forum: Postkoloniale Arbeiten/ Postcolonial Studies. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf>. Acesso em: 6/4/2016. [Orig.: In: Exotismus. Eine begriffsgeschichtliche Revision. In: **German Studies in India**. Beiträge aus der Germanistik in Indien. Neue Folge, vol. 2, 2010, p. 68–79, URL: <http://www.iudicium.de/katalog/86205-007.htm>]

_____. Die Primitiven des Amazonas. Zur literarischen Verarbeitung der Ethnografie in Robert Müllers *Tropen* (1915). **Literaturkritik.de**, Postcolonial Studies Essays, n. 6, jun. 2008, p. 1-8. Disponível em: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=12005. Acesso em: 24/01/2012.

_____. **Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus**. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2006.

_____. Die kolonialen Obsessionen des Nervösen. In: HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus. R. (Orgs.) **Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit**. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 457-464.

_____. Koloniale Melancholie. Exotismus und kolonialrevisionistischer Diskurs nach dem Verlust des deutschen Übersee-Imperiums. **Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik**, 82, 2002, p. 139-157.

_____. “Die Tropen bin ich!” Der exotische Diskurs der Jahrhundertwende. **Kulturrevolution**, Essen, n. 32/33, set. de 1995.

SEEMANN, Jörn. Mapas, mapeamentos e a cartografia da realidade. **Geografares**, Vitória, n. 4, jun.2003.

SICK, Andrea. Kartenmuster. Bilder und Wissenschaft in der Kartografie. Tese de doutorado – Universität Hamburg, 2001.

SICK, Franziska. (Org.) **Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte vom 19. Jahrhundert bis zum Gegenwart**. Tübingen: Narr, 2012.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da. (Org.) **Os diários de Langsdorff. Mato Grosso e Amazônia. 21 de novembro de 1826 a 20 de maio de 1828**. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1997.

SILVA, Adriana Carvalho. O Rio de Janeiro em *Dom Casmurro*. Literatura Como Representação Do Espaço. Universidade Federal Fluminense – Tese de doutorado, 2012.

SILVA, Maria Auxiliadora da; HARLAN, Rodrigo Ferreira da (Orgs.). **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador: EdUFBA, 2010.

_____; PINHEIRO, Délio José Ferraz (Orgs.). **Visões Imaginárias da Cidade da Bahia: um diálogo entre a geografia e a literatura**. 1. ed. Salvador: EdUFBA, 2004.

SOETHE, Paulo Astor. **Literatura Comparada**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

_____; PEREZ, Juliana. A letra e a voz: pesquisa documental e discursividade em literatura. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.

_____. Ethos, corpo e entorno. Sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 1999.

SORG, Reto. “Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.” Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman ‘*Tropen*’. In: HESS-LÜTTICH, Ernest W. B.; SIEGRIST, Christoph; WÜRFFEL, Stefan Bodo. (Orgs.) **Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien**. Frankfurt no Meno: Peter Lang, 1997, p. 141–176.

SOUSA, Andréia Aparecida Moreira de; CHAVEIRO, Eguimar Felício. O diálogo entre geografia e literatura: a representação de Goiânia na obra viver é devagar. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 2, n. 5, dez/2008, p. 89-120.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Phillip von. **Viagem pelo Brasil. Vol III**. Trad. por: Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Edições Melhoramentos; IHGB, 1976.

SPOSITO, Eliseu Savério. **Geografia e Filosofia. Contribuição para o ensino do pensamento geográfico**. São Paulo: UNESP, 2004.

STOCKHAMMER, Robert. **Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur**. München: Fink, 2007.

SUZUKI, Júlio César. Geografia e literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski. **Revista da ANPEGE**, ano 1, n. 1, Curitiba-PR, 2003 ano 2, n.2, Fortaleza-CE, 2005, p. 115-141.

TALLY, Jr. Robert. **Literary cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative**. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

TEZZA, Cristóvão. Sobre O autor e o herói - um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed.UFPR, 2007. 11. p. 231-256.

TROPENKOLLER. In: **Duden. Office-Bibliothek**. Version 5.0.3.0 (Build 7.2.2008). Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus A.G.

THUMS, Barbara. Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers ‘Tropen’. In: ZELLER, Rosmarie; WOLF, Norbert Christian. **Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne**. Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft. Berlin; New York: 2010, p. 160-179.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar. A perspectiva da experiência**. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio. (Org.) **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 143-164.

_____. **Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values**. New Jersey: Prentice-Hall, 1974. [trad. bras. de Livia de Oliveira: Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: EdUEL, 2012.]

VALLADARES, Henriqueta Do Couto Prado. **Paisagens Ficcionais. Perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VINAUD, Naiara Cristina Azevedo. A transformação do espaço geográfico em espaço literário, em Vila dos Confins, de Mário Palmério. Monografia – Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

VORSTELLEN. In: **Duden. Das Herkunftswörterbuch**. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus A.G., 2001.

WALLAS, Armin A. **Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register**. Munique et al.: Saur, 1995.

WILLEMSSEN, Roger. Die sentimentale Gesellschaft. Zur Begründung einer aktivistischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils und Robert Müllers. In: BRINKMANN, Richard; HAUG, Walter (Orgs.). **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft**, ano 58, h. 2, 1984, p. 289-316.

WIMMER, Mario. On sources. Mythical and historical thinking in fin-de-siècle Vienna. **Anthropology & Aesthetics**, vol. 63/64, Wet/Dry, Spring/Autumn 2013, p. 109-124.

ZAHARIA, Mihaela. Mythos der Reise und mythische Genealogie der Frau in Robert Müllers Roman *Tropen*. In: MASSA, Adriana; GIOVANNINI, Gustavo; MARTINS, Elena. (Orgs.) **Actas del XIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos. XIII Lateinamerikanischer Germanistenkongress XIII ALEG. Cruce de fronteras. Grenzgänge. Cruzando fronteiras** 2009. Córdoba (Argentina): Comunicarte, 2014, p. 639-649.

ZEMAN, Herbert. (Ed.) **Literatur-Geschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart**. Freiburg, Berlim, Viena: Rombach, 2014.

ZEYRINGER, Klaus; GOLLNER, Helmut. **Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650**. Innsbruck et al.: StudienVerlag, 2012, p. 353-463.

ZUNZER, Hubert. Jack Slim, der Affektmensch und Gehirnmensch. Die Gestaltung des “Neuen Menschen” in Robert Müllers programmatischen Romanen *Tropen* und *Camera obscura*. Tese de doutorado – Universidade de Viena, 1999.